DIE
KUNST

HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER


F. T.
·EX·LIBRIS·

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· VIERUNDDREISSIGSTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

Band I. LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER
Band II. DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von CORNELIUS GURLITT
Band III. BURNE-JONES von MALCOLM BELL
Band IV. MAX KLINGER von FRANZ SERVAES
Band V. AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN
Band VI. VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
Band VII. EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JUL. MEIER-GRAEFE
Band VIII. DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von RICHARD MUTHER
Band IX. LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER
Band X. AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE
Band XI. DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JUL. MEIER-GRAEFE
Band XII. WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN
Band XIII. DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — Sein Einfluß von FRIEDR. PERZYŃSKI
Band XIV. PRAXITELES von HERMANN UBELL
Band XV. DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI
Band XVI. BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER
Band XVII. JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER
Band XVIII. ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
Band XIX. JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER
Band XX. GIORGIONE von PAUL LANDAU
Band XXI. GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG

Fortsetzung auf nächster Seite

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 62

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von:

RICHARD MUTHER

Unsere Mitarbeiter:

HERMANN BAHR · MALCOLM BELL · HANS BETHGE · OSCAR BIE · OTTO JULIUS BIERBAUM · GEORG BIERMANN · FRANZ BLEI · E. W. BREDT · W. FRED · OTTO GRAUTOFF · CORNELIUS GURLITT · JARNO JESSEN · RUDOLF KLEIN · ERICH KLOSSOWSKI · PAUL LANDAU · HANS MACKOWSKY · MAX MARTERSTEIG · EDUARD VON MAYER · JULIUS MEIER-GRAEFE · FRIEDRICH PERZYŃSKI · RAINER MARIA RILKE · HANS ROSENHAGEN · EMIL SCHAEFFER · KARL SCHEFFLER · FRANZ SERVAES · HANS W. SINGER · FRITZ STAHL · HERMANN UBELL · HERMANN UHDE-BERNAYS · WILHELM UHDE · ALBERT ZACHER.

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 62.



Wien: Albertina

CHRISTUSKNABE ALS ERLÖSER

Aquarell auf Pergament

DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN·VON
RICHARD MUTHER

HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER

VON

OSCAR BIE

MIT DREI MEHRFARBIGEN KUNSTBEILAGEN,
ZWÖLF VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG
UND MEHREREN VIGNETTEN

BARD. MARQUARDT & C°



DAS KUPFERSTICHKABINETT

DAS PUBLIKUM DER MUSEEN macht mit einer gewissen Scheu Halt vor dem Kupferstichkabinett. Es steht minutenlang vor den Glastüren, die zu diesem Allerheiligsten führen und betrachtet mit starren Augen die Leute, die da drinnen an langen Tischen sitzen, mit großen Mappen und verstellbaren Pulten, auf denen einzelne Blätter zur Schau stehen. Von Zeit zu Zeit rollen die Galeriediener auf gummibeschlagenen Wagen neue Mappen heran, und mit neuer Aufmerksamkeit betrachten die einzelnen Gruppen ihre Blätter, sich sorgsam auf diese und jene Kleinigkeit hinweisend. Dem Publikum vor den Glastüren ist das ein ungewohntes Schauspiel, aber sie haben nicht den Mut, näherzutreten. Vielleicht wagen es einige kleine Jungen von Zeit zu Zeit, um ihre Frechheit zu üben, aber sie kehren bald wieder beschämt zurück, in der Überzeugung, daß es da nichts Rechtes zu sehen gibt. So bleibt das Kabinett der Aufenthaltsort weniger Auserwählter.

Man kann trotzdem beobachten, daß der Besuch des Kupferstichkabinetts in neuerer Zeit überall zunimmt. Die allgemeine Kunstbildung ist gestiegen, die Kenntnis der alten Gemälde und Skulpturen ist in weitere Schichten gedrungen, und die Aufmerksamkeit auf die kleinen intimen Dinge, die das Kupferstichkabinett bewahrt, ist rege geworden. Jene behagliche Betrachtung zarter Kunstarbeiten, die früher die Beschäftigung weniger innerlich

und äußerlich gefesteter Charaktere war, beginnt besonders in den großen Städten alle diejenigen Kreise zu interessieren, die sich das Recht gewahrt haben, auch im Trubel des Lebens ein paar stille Stunden den schönen Überlieferungen alter Kunst widmen zu können. Fremde, die die Residenzen besuchen, Einheimische, die einen Vormittag frei haben, begnügen sich nicht mehr mit einer öffentlichen Sammlung, sie schließen sich gern auf wenige Stunden in diesen exklusivsten Raum des Museums ein, allein um einige Stiche und Holzschnitte von Dürer, einige Handzeichnungen von Holbein durchzunehmen, und sie fühlen, daß die kurze, aber intensive Beschäftigung mit dieser handgreiflichen Kunst, aus der ihnen ein seltsamer Originalduft entgegenströmt, ihnen mehr gibt als alle gedankenlose Anstarrung von noch so großen Denkmälern, die sie nie interessiert haben und nie interessieren werden. Der Geist der Kammermusik kommt über sie, die nahe Berührung mit den handgearbeiteten Dingen aus alter Kunst, die diskrete Enthüllung privater Geheimnisse aus dem Studierwerke der Meister stimmt sie nachdenklich und dankbar, und was alles in uns aufgespeichert ist von wahrem Verständnis für die Freuden und die Leiden der Kunst, das tritt hier in einer so vornehmen und sicheren Art der Betrachtung und Beurteilung hervor, daß sie erziehlich sowohl wie ästhetisch von nicht abzuschätzender Fruchtbarkeit wird.

Die Schätze unserer Kupferstichkabinette bestimmen sich zunächst meist nach dem Format, indem die kleineren Sachen hier in Schränken und Mappen aufbewahrt werden können, wie die größeren Bilder in der Gemäldegalerie an der Wand zu hängen haben. Die unklare Grenze ist in der Gegend kleinerer Malereien, die je nach Geschmack und Raum der einen oder anderen Abteilung zugewiesen werden. Man wird eine Miniatur aus dem achtzehnten Jahrhundert wohl in einem kleinen Saal der Gemäldegalerie aufhängen dürfen, aber ein noch so ausgeführtes Aquarell des Ostade wird man in das Kupferstichkabinett verweisen, weil Ostade seine Stellung mehr als Ölmaler

hat und ein solches Aquarell für ihn nur eine Studie bedeutet. So treffen sich im Kupferstichkabinett die verschiedensten Dinge. Man findet dort kleine Ölstudien, Aquarellproben, Pastellmalereien, alle Arten einfarbiger oder bunter Stiche und Radirungen und Holzschnitte, dann sämtliche Handzeichnungen der Meister vom ersten leichten Entwurf bis zum kleinen Probebild und endlich auch wohl die entsprechende Litteratur und die Photographien nach Bildern, Stichen und Zeichnungen aller Zeiten. Trotz dieser Verschiedenheit bleibt allen diesen Sachen der intime Charakter gemeinsam. Es sind hier nicht die großen offiziellen Zeugen einer fertigen und öffentlichen Kunst ausgestellt, sondern es handelt sich um den Apparat dieser Kunst, um alle Vorbereitungen dazu, um alle kleineren vervielfältigenden Künste, die eine Darstellung in zahlreichen Drucken verbreiten, und endlich um das moderne Studienmaterial, das alle Kunst zur verhältnismäßigen Beobachtung am Tisch reduzirt und die forschende Vergleichung ermöglicht. In allen Fällen fehlt diesen Darbietungen die weite Atelieratmosphäre, es sind Arbeiten am Tisch oder vor der Natur im Skizzenbuch, sie geben uns eine privatere Berührung mit dem Künstler, und, zweifellos, sie ermöglichen uns ein reineres Seelenstudium.

Von den privatesten dieser Schätze des Kupferstichkabinetts soll diesmal die Rede sein, von den Handzeichnungen. Wir verstehen darunter alles Material, das die großen Kunstwerke vorbereitet in Form einer Skizze oder eines Farbenentwurfs. Unter Umständen kann das Blatt den vollgültigen Wert einer ausgeführten Arbeit haben und in sich ganz genügen, es wird aber selbst in solchen Fällen, wie z. B. bei den Porträtblättern der französischen Schule, seiner Technik nach so deutlich den Charakter eines Studienblattes nach der Natur tragen, daß es sich ohne weiteres der großen Gruppe von Skizzen anschließt. Ein fertiges Ölbild ist, besonders für die älteren Malerschulen, kein Werk weniger Stunden, es ist eine Art wohlüberlegter Unternehmung, die etwas auf einen offizielleren Ton gestimmt ist und schon durch den rein

technischen Prozeß der Grundirung, Farbenmischung, Untermalung, Übermalung und Fixirung eine ausführlichere Arbeitsverteilung verlangt. Eine Ölstudie dagegen soll in kürzester Zeit fertiggestellt sein und nur ganz oberflächlich die hauptsächlichsten Züge der Komposition und der Farbe wiedergeben. Gewisse Techniken haben sich überhaupt erst durch diesen Zwang der Skizze entwickelt, wie das Pastell. Pastellstifte sind farbige Kreiden, die sofort auf den ersten Strich im gewünschten Ton dastehen und ohne jeden Firniß auch so bleiben, sie sinken nicht ein, trocknen nicht auf und mischen und wischen sich nach Belieben. Das empfahl sie sehr zur leichten farblichen Übergehung von Kompositionen oder Porträts, und so sehen wir sie vom sechzehnten Jahrhundert an in diesem Dienste sich entwickeln. In derseben Weise empfahl sich die Malerei mit Wasserfarben, die als Kolorierung so lange in Übung war, als die malerische Anschauung noch nicht ganz von den warmen Tönen des Öls bestimmt wurde. Von der Zeit an, da eine weiche und warme Tönung unbedingt vom Geschmack gefordert wird, beginnt die Aquarellmalerei an Boden zu verlieren und die Pastellmalerei sich zu einer ganz selbständigen Kunstgattung zu entwickeln. In unseren Jahren hat man aber verstanden, alle diese Hilfskünste, jede nach ihrer Art, wirkungsvoll zu verwenden. Unsere ganze moderne impressionistische Auffassung bevorzugt geradezu diejenigen Stadien eines Bildes, die früher als vorbereitende galten, sie bevorzugt die Skizze, weil diese von der frischen Empfindung und ursprünglichen malerischen Anschauung stets mehr besitzt als das fleißig ausgeführte und durchgemalte Werk. Die Pastellmalerei, die sich vorzüglich für die Skizze eignet, nimmt rapide zu, und auch jene vorbereitenden Stadien eines Ölbildes, der untermalte Zustand, die Firnislosigkeit, die früher unmöglich waren, werden heute für gewisse unmittelbare und natürliche Wirkungen sehr geschätzt. Unsere Zeit hat alle Techniken, Tempera, Aquarell, Pastell, Gouache, die in den Tagen des großen offiziellen Ölbildes als veraltet oder

dilettantisch oder skizzenhaft angesehen wurden, zu Kunstgattungen selbständigen Charakters ausgebildet, weil sie nichts mehr liebt als die Frische der Wiedergabe und die Erhaltung ursprünglicher Eindrücke, denen das sorgsam behandelte Öl durchaus nicht günstig ist. Diese Dinge sind nicht überflüssig zu bemerken, weil sie aus einer tieferen Anlage unserer Zeit heraus den neu erwachenden Sinn für vorbereitende und skizzenhafte Techniken erklären, der das Interesse für Handzeichnungen aller Art belebt.

Man gestatte mir, unser Thema auf diese spezielleren Handzeichnungen zu beschränken. Eine Kunst der Zeichnung gibt sich überall zu erkennen, ob wir es mit einem Gemälde, einer Radirung oder einer Studie zu tun haben. Überall wird sich der Sinn für die Führung der Linie betätigen müssen, der ein Teil aller malerischen Auffassung bleibt. Er wird um so deutlicher hervortreten, je mehr das Bild nur auf Schwarz und Weiß angelegt ist und von der Linie und Form auch das verlangt, was sonst die Farbe unterstützt. Er wird sich aber am unmittelbarsten äußern, wenn der Künstler, wie es bei der Handzeichnung der Fall ist, für wenige Augenblicke darauf angewiesen bleibt, in Linie und Form den Eindruck, der ihn reizt, festzuhalten. In jenen Fällen wird sich eine Routine des Zeichnens ausbilden, in diesem Fall aber die wahre Kunst des Zeichnens, die aus der Linie und der Abtönung von Weiß und Schwarz persönliche Handschriften entwickelt. In der Praxis geht dann beides ineinander. Die Entwickelung der tiefen Schatten auf den Bildern des siebzehnten Jahrhunderts beeinflußte das Interesse für die Schattenwiedergabe auch auf den Zeichnungen, und die Schärfe der Zeichnungen im Florenz des fünfzehnten Jahrhunderts hatte die Konturen der Menschen und Dinge auch auf den Bildern dieser Zeit gehärtet. In der älteren Zeit ist die Zeichnung das Ursprüngliche und das Bild mit den Farben oft nur ihre Ausführung. Später wird die malerische Auffassung das Gegebene, und die Zeichnungen werden dadurch selbst

malerischer. Früher ist die unpersönliche Hingabe an das Objekt das Ideal, später wird der Stil gerade in der Zeichnung um so persönlicher, je mehr er bestrebt ist, die Impression gleich im ersten Entwurf wiederzugeben.

Es ist sehr nötig, bei aller Betrachtung von Malerei sich stets vorzuhalten, daß diese Kunst, auch wenn einige naturalistische Fanatiker das Gegenteil behaupten, nicht eine Nachahmung der Natur, sondern ihre Umsetzung, ihre Wiedergabe in einer persönlichen Anschauung bedeutet. Schon unser Sehen ist durch einen noch völlig unklaren und objektiv gar nicht verständlichen Mechanismus ermöglicht, der die Reize der Netzhaut mit den Funktionen des Gehirns in der verwickeltsten Weise verbindet, also durchaus subjektiver Natur bleibt und bei jedem Menschen zu verschiedenen Resultaten führt. Um so subjektiver ist die Kunst. Wir können niemals ernstlich das Bestreben haben, das, was wir als Wirklichkeit zu sehen glauben, auch als Wirklichkeit auf die Leinwand zu bringen. Wir tun nichts Anderes, als irgend einen Eindruck, den wir haben, mit optischen Mitteln darzustellen, in Farbe oder in Form. Dieser Eindruck kann ziemlich das Produkt unserer Einbildungskraft sein, er kann auch dem Gesehenen und Wirklichen ziemlich nahe kommen, doch verschwindet vor dieser ästhetischen Subjektivität fast ganz die Grenze zwischen dem sogenannten Idealismus und Realismus, die nur litterarische Schlagworte sind. Der praktische Maler weiß, daß er niemals ein Stück Natur schildert, ohne einzugreifen, und niemals ein Stück Phantasie, ohne die Natur zu befragen, und zwischen den Extremen gibt es Millionen Zwischenstufen. Böcklin ist der Typus des Fantasiemalers, aber er hat stets, nachdem seine geistige Konzeption fertig war, die Einzelheiten in der Natur ausgewählt und kontrolliert. Liebermann ist der Typus des sogenannten Realisten, aber seine „Frau mit den Ziegen" wäre kein schönes Bild, wenn er nur die Natur kopirt und nicht die Szene mit vollendetem Raumgefühl gesehen, auf eine Ewigkeitsnote abgestimmt und in jener kühnen impressio-

nistischen Art vorgetragen hätte, die sich aus der Technik des Malens als Kunst gebildet hat wie der gute Stil aus der Technik des Sprechens.

So ist jede künstlerische Betätigung, gleichviel ob sie mehr oder weniger von der Wirklichkeit angeregt ist, eine Auffassung, ein Subjektives. Die Praxis reguliert das von selbst, indem wir von einer natürlichen Landschaft erst recht Stimmung verlangen und von einer künstlichen Symbolik erst recht die Natürlichkeit. Nicht die Gleichheit mit der Natur, sondern im Gegenteil, was vom Subjekt aus gegen diese Gleichheit getan wird, interessiert und ergreift uns am Kunstwerk, und die ganze Kunstgeschichte ist nichts anderes als die berauschende Entwickelung dieses subjektiven Faktors, des Ausschnitts, der Abtönung, des Vortrags und der persönlichen Stellung zu den Stoffen. Die beiden wichtigsten Erscheinungsformen dieser Anschauung kann man die malerische und die zeichnerische nennen, und ihre Analyse ist das vorzüglichste Mittel zum besseren Studium der Kunstwerke.

Aus der Fülle der Entdeckungen nimmt sich das Auge die Beobachtung, daß sich Flächen gegeneinander abgrenzen und daß diese Abgrenzung in Form einer Linie zu erfolgen scheint. Dies ist der Ursprung des rein zeichnerischen Stils, der mit Konturen und Innenzeichnungen operirt. Wenn ein Mensch vor dem glänzenden Himmel steht, so kann man seinen ganzen Körper entlang eine Linie beschreiben, die das Äußere seiner Figur andeutet. Wenn ich ein Gewand in Falten lege, so kann ich durch Markirung der dunklen Faltentäler die Modellirung des Stoffes verdeutlichen. Wenn ich dem Gezweig eines Baumes folge, kann ich graphisch seine ganze Entwickelung darstellen. Ich kann überall durch Betonung der Grenzlinien zwischen dunkleren und helleren Stellen den Eindruck jedes beliebigen Gegenstandes wiedergeben. Welche Summe von Abstraktion liegt hierin schon! Ich sehe doch in der Natur selten, eigentlich nie eine Linie, ich sehe Farben, die ineinander verschmelzen, oder Flächen, die ineinander übergehen, aber ich habe

die Fähigkeit, die wichtigsten dieser Übergangsstellen mir zu notieren, und wenn ich diese Zeichnung dann jemandem zeige, wird er den von mir dargestellten Gegenstand erkennen. Es ist eine Umsetzung der Natur in Linien, weil mir die Linie als eine Vortragsmanier nahe liegt; und der Betrachter hat so viel Natur schon gesehen und auch so viel Zeichnungen schon in die Natur zurückübersetzt, daß ihm diese Abstraktion nicht mehr schwer fällt, ja daß er sie ganz unbewußt unternimmt und im Augenblick wirklich davon überzeugt ist, daß eine Art Kreis mit wenigen Strichen darin ein Kopf sei. Zu nichts zeigt sich der Mensch fähiger, als solche Abstraktionen schnell weiter zu bauen und immer abstrakter zu machen. Aus der einfachen Konturenzeichnung bildet sich die raffinirteste Kunst des Zeichnens, die mit der Linie spielt, um schnelle Phantasiereize auszulösen, ja sogar die Linie wegläßt, um sie durch die Phantasie ergänzen zu lassen. Wenn ein moderner Künstler die Kunst des Zeichnens als die Kunst des Auslassens definiert hat, so nannte er damit den Entwickelungstrieb, der der ganzen Geschichte der Zeichenkunst zu Grunde liegt. Der Zeichner wird immer mehr darauf achten, überflüssige Linien wegzulassen und die wirklich charakteristischen hinzusetzen. Es gibt Zeichnungen, die mit zwei oder drei Strichen eine verwickelte Bewegung so verblüffend wiedergeben, daß wir die Wirklichkeit zu sehen glauben. Wären statt der drei Striche zwanzig, so würde die Illusion schwinden. Der Zeichner bildet sein Auge unablässig auf das Wesentliche der Linie aus, und seine Kunst scheint ihm dann das Höchste erreicht zu haben, wenn er an der äußersten Grenze dieser Sprache des Striches angelangt ist und in seinem Werke nicht ein Häkchen mehr findet, das zu viel oder zu wenig wäre.

Aus der scharfen Flächenbegrenzung, die das System des Zeichnens voraussetzt, hat sich eine ganze künstlerische Weltanschauung gebildet. Man braucht nicht nur mit der Feder oder dem Blei zu zeichnen, man kann auch mit dem Pinsel zeichnen. Die Auffassung der Malerei, daß

jeder Baum alle seine Blättchen und jedes Gesicht alle seine Runzeln zeigen muß, ist eine zeichnerische. Bei den Köpfen der alten Niederländer und Deutschen spielt die Farbe nur eine dekorative, illusionäre Rolle, ihr Wesen liegt in der scharfen Detailzeichnung, die sich nicht genug tun kann. So werden selbst Reflexe und koloristische Spiele als Gegenstand minutiöser Feinpinselmalerei genommen, als ruhige Modelle einer unermüdlichen Kunstarbeit, die noch die Geduld der alten Miniaturen hat. Recht haben diese Maler mindestens so wie ihre Antipoden, die Impressionisten. Denn in der Natur ist weder Minutiosität noch Farbenfleck, beides ist nur eine Sprache der Menschen, die je nach Klima und Geschmack wechselt. Fällt die Farbe weg, so wird aus der bloßen Zeichnung das geistreiche Spiel weniger charakteristischer Linien, und fällt die Zeichnung weg, so wird aus der Farbe die reine malerische Anschauung, die in ihren impressionistischen Extremen es an Geistreichtum mit jener knappen Zeichnung aufnehmen kann. Dies sind die äußersten Pole, zwischen denen die tausend Gattungen gemischter Zeichnungs- und Malkunst liegen.

Die reine malerische Anschauung leugnet die Linie, wie die reine Zeichnung die Farbe leugnet. Sie geht von dem koloristischen Eindruck der Dinge aus, der keine scharfen Konturen kennt, sondern im Gegenteil die Übergänge allmählich zeigt und erst durch das Spiel der Reflexe und Konträrwirkungen das Leben der Wirklichkeit erklärt. Wenn Lionardo rät, die Konturen in ein Sfumato, ein rauchiges, duftiges Verschwimmen aufzulösen, so will er damit nicht bloß den Eindruck runder Körper erzielen, sondern er spricht auch als geschmackvoller Maler, der seine Erfahrung hat, daß scharfe Absetzung von Farben niemals gut wirkt. Nun beginnen die Lokalfarben ihren Tanz miteinander. Keine steht mehr rein da, jede nimmt von der benachbarten einen Einfluß auf, und schließlich erhält man das impressionistische Spiel einzelner Farbtupfen, die sich im Auge zu dem gewünschten Eindruck wieder zusammenfinden. Der Maler merkt folgendes:

je glatter er die Farbenflächen ineinander verreibt, desto weniger frisch wirkt das Bild; je mehr er die einzelnen Farbenflecke in ihrer ursprünglichen Roheit stehen läßt, desto echter wird der Eindruck. So bildet er die Kunst aus, mit höchster Sicherheit diese Farbenflecke oder Flächenbestandteile gleich so hinzusetzen, daß in kurzer Zeit der Eindruck des Bildes fertig ist, und er gewinnt aus der Technik der Malerei eine Kunst des Vortrags. Dieses ist der Impressionismus, der latent in jeder Malerei steckt, aber bei Franz Hals und Liebermann zu einer bewußt einseitigen Vortragskunst geworden ist wie die Zeichnung mit wenigen Strichen auf der anderen Seite bei Rembrandt. Diese Extreme entwickeln die letzten Forderungen: mit wenigen Strichen oder wenigen Farbtupfen alles zu erreichen, und je weniger auf der Leinwand oder dem Papier vorhanden ist, wenn es nur sicher hingesetzt war, desto mehr wird die Phantasie des Beschauers arbeiten und jenen frischen, ursprünglichen Eindruck erhalten, den „ausgeführte" Zeichnungen oder Bilder niemals hervorbringen. Wir stehen hier vor dem wunderbarsten Paradoxon der Kunst: der Künstler arbeitet so abstrakt wie möglich, und der Beschauer sieht so konkret wie möglich, nur weil die Frische der Arbeit sich auf die Frische des Eindrucks überträgt.

Die malerische und die zeichnerische Anschauung erstrecken sich demnach über ein weites Gebiet, wo stets am Ende der Impressionismus steht: der zeichnerische Impressionismus, der mit der geringsten Anzahl von Strichen arbeitet, und der malerische, der mit der möglichsten Unmittelbarkeit unverbundener Farbflecken arbeitet. Dazwischen ist das große Reich der Mischungen zeichnerischer und malerischer Ausdrucksmittel. Ich kann zu einer Linienzeichnung mit Tusche gefüllte Schatten hinzufügen, die ganz impressionistisch hingesetzt sind; und ich kann zu einer farblichen Skizze in wenigen Tönen Konturwirkungen hinzugeben, die eine Art Plakatstil herstellen. Ich kann auf eine ausgeführte Zeichnung wenige leichte Farben setzen, um eine Spur malerischer Unter-

schiede zu markiren; und ebenso in ein ausgeführtes Bild deutliche Innenzeichnungen geben, um die Schärfe des Details zu erreichen, für das die Malerei nicht genügt. Ich kann ausgeführte Zeichnung und ausgeführte Malerei vereinigen bis in das (ziemlich langweilige) Zentrum, das zwischen den Extremen des zeichnerischen und malerischen Impressionismus liegen wird. Im Allgemeinen wird die Mischung Sache des Temperaments sein und jedenfalls der Geistreiche den Extremen mehr zuneigen, wo sich die volle Sicherheit des selbständigen und persönlichen Stils erst offenbart. Zeichnerische Epochen wechseln mit malerischen, weil auch die Epochen, wie die Künstler, ihre Temperamente haben, und ein guter Teil der Bewegung in der Kunstgeschichte liegt in diesem Wechsel begründet, der die hauptsächlichsten Standpunkte in allen Dingen der bildenden Kunst gegeneinander ausspielt.

Die Gemäldegalerie gehört zumeist auf die eine Seite dieser Linie: die Entwickelung der Malerei. Das Kupferstichkabinett gehört zumeist auf die andere Seite: die Entwickelung des Zeichnerischen. Beidemal genießen wir die Kühnheiten des Impressionismus und den Fleiß der goldenen Mittelmäßigkeit; beidemal dürfen wir den menschlichen Geist bewundern, wie er sich aus dem Wahn, die Natur kopiren zu können, zum persönlichen Stil des Vortrages und der Umsetzung in eine eigentümliche Sprache des Auges aufschwingt.

Die Handzeichnungen, als Originale und als erste private Proben der Kunst, als persönliche Vorbereitungen zur großen Malerei, sind von jeher die kostbarsten Schätze feinerer Sammlungen gewesen. Die tausendfach verschiedenen Beweise der Kunst des Zeichnens, die gerade in ihnen niedergelegt sind, haben rein ästhetisch, von ihrer kritischen Wichtigkeit ganz abgesehen, von jeher die Kenner gelockt. Besonders die englischen Sammlungen, Oxford, Windsor, die zahlreichen Privatmuseen, welche die Reservoire aller vornehmen Interessen wurden und alles in sich aufnahmen, was Jahrhunderte

privaten Fleißes gesammelt hatten, sind hier in erster Linie zu nennen. Es folgen der Louvre in Paris und die Uffizien in Florenz, an äußerer Ausdehnung die beiden wichtigsten Handzeichnungssammlungen der Welt. Das Musée des Dessins des Louvre umfaßt 37 000 Nummern, unter denen man 3150 vlämische, 11 800 französische, 18 200 italienische zählt. Einzelne Meister, wie Annibale Carracci oder Lebrun, sind allein in Hunderten und Tausenden vertreten, von jenem zählt man 358 Stück, von diesem 2389. Der Louvre wie die Uffizien sind auf ihre Zeichnungen stolz genug, um wenigstens einen Teil öffentlich unter Glas auszustellen. Einzelne Blätter sind hier von unersetzlicher Seltenheit, wie die berühmte Zeichnung von Rubens nach dem Reiterkampf des Lionardo, dessen Originalkarton verloren gegangen ist. In den Uffizien zählt man an 28 000 Nummern, unter denen alle berühmten Italiener zu finden sind, besonders der so seltene Lionardo mit autografirten Blättern und Michelangelo mit Skizzen zur Sistina und zu den Mediceergräbern. In Deutschland haben München, Dresden und Berlin sehr ansehnliche Sammlungen, und die Mappen mit den Holbein-Zeichnungen, die man in Berlin sehen kann, stehen an Interesse keiner der ausländischen Sammlungen nach. Berlin hat in letzter Zeit einen bedeutenden Zuwachs erhalten durch die Übernahme der berühmten Beckerathschen Handzeichnungssammlung, die nicht nur in deutschen und niederländischen Blättern, in denen Berlin schon recht gut bestellt war, sondern vor Allem in Italienern eine große Lücke füllt. Es lohnt sich heute dabei zu verweilen. Die Italiener reichen von den Quattrocentisten bis Tiepolo.

Ein famoses Stück ist das aus Florenz 1500 stammende Pergament, auf dem die berühmten Mönche von Vallombrosa in getuschter Federzeichnung dargestellt sind, wie sie in beschaulicher Ruhe sich der Lektüre hingeben. Eine größere Tafel vereinigt seltene Blätter der frühen Florentiner Realisten Uccello und Castagno, die jetzt die Lieblinge der Wissenschaft sind, und des zierlichen Pisa-

nello, der hier ein paar Falken und ein Huhn skizzirte, für eine seiner Jagddarstellungen — wie das Berliner Museum sie ähnlich als Dreikönigszug von Pesellino besitzt. Ein Blättchen von Lionardo (Reiterkampf) ist beigefügt. Zwei prächtige Köpfe, auch ein Selbstbildnis vom alten Venezianer Gentile Bellini, sieht man: Kohlezeichnungen in ausgesprochen malerischer Weichheit. Mantegna's laufende Muse in Feder und Pinsel, Crivellis Jüngling im Profil, Feder und Deckweiß auf Braun, der alte venezianische anonyme und kulturgeschichtlich so wichtige „Bauernhof“ gehören in dieselbe Reihe. Botticelli ist in mehreren, wie oft bei ihm in der Zeichnung nicht eben sicheren Figuren vertreten, die er mit Deckweiß auf bunt grundirtem Papier malerisch anlegt. Ein abnormes Stück ist Filippo Lippis Madonnenkopf, in Bister mit Deckweiß, eine Studie zur großen Madonna in den Uffizien. Antonio Pollajuolo zeichnet sich durch einen streng in Feder entworfenen Bogenspanner-Herkules aus. Signorelli, schon der Günstling der Berliner Gemäldegalerie, ist nun auch hier sehr apart vertreten: Aktzeichnungen von Menschen, die Andere auf dem Rücken tragen, so geschickt in Bister und Kohle wiedergegeben, daß man an die Technik Frankreichs im XVIII. Jahrhundert erinnert wird. Vom Venezianer Basaïti ist gleichfalls ein merkwürdiges Stück da: ein Porträt in Kreide, das gänzlich an die deutsche Technik erinnert. Ein um so pittoreskeres Stück hat sein Kollege Carpaccio hinterlassen: eine Impression einer Dame in weißer Kreide auf rötlich grundirtem Papier. Ercole Roberti ist sehr gut charakterisirt: einmal durch die Aktstudie zum Liverpooler Christus in Feder auf Graugrün, und dann durch einen Frauenkopf, Pinselzeichnung mit Deckweiß auf Blau — beides unerschrocken naturwahr. Gaudenzio Ferrari, einer der graziösesten Künstler Oberitaliens, präsentirt sich in einem richtigen bunten Aquarell, das den knienden Erzengel Gabriel darstellt, also ein Stück „Verkündigung“, wie wir sie gerade von ihm in der Berliner Galerie so schön besitzen. Technisch ganz merkwürdig ist ein aufblickender

Kopf von Verrocchio in Silberstift, Kohle und Deckweiß, der die Hauptformen des Gesichts in punktirten Linien geradezu unglaublich langweilig und akademisch nachgezogen zeigt — hoffentlich eine spätere Zutat.

Fra Bartolommeo beschäftigt uns mit einer ganzen heiligen Familie, als Kohlezeichnung, die Bildwert besitzt, und daneben durch ein Blatt mit allen möglichen kleinen Federeinfällen, wie sie sich so als Notizen des Malers zusammenfinden. Von Michelangelo ist ein charakteristisches Blatt da, eine Aktzeichnung, wo fast nur die Muskeln mit der Feder markirt sind, wie er es oft versuchte. Die Raffaelschule ist mit einem liebenswürdigen Puttenblatt vertreten. Andrea del Sarto findet sich ein mit jenen weichen und malerischen Kohle- und Rötelzeichnungen, die den Charme seiner Bilder vorausnehmen: Studien an Händen. Sogar Tizian ist dabei, dessen Handzeichnungen so selten vorkommen: es ist die Studie einer Magdalena am Kreuz, eine impressionistisch flotte Kohlenskizze. Giorgione skizzirt antike bärtige Köpfe und ruhende Jünglinge. Das Muster eines ausgeführten Kohleporträts bietet Piazzetta. Veronese und Tintoretto zeigen ihre bildmäßigen Skizzen, in denen sie sich von der Komposition Rechenschaft geben. Sebastiano del Piombo hat neben den Federzeichnungen zu den Farnesinafresken eine schöne große weißgehöhte Pinselstudie zur Mariä Geburt, die er für die Chigikapelle in S. Maria del Popolo zu Rom malte: eines der stattlichsten Blätter der ganzen Sammlung. Ein paar Rüstungsstudien von Veronese haben durch Nachlassen des Deckweiß verloren. Guardi vertritt die Landschaften. Tiepolos flotte getuschte Skizzen geben einen Begriff von der genialen malerischen Hand dieses späten Venezianers.

Wie hinreichend bekannt ist, besitzt Berlin in dem Hamiltoncodex eine ganz besondere Rarität von Handzeichnungskunst: die Entwürfe, die Botticelli für eine Danteillustration anfertigte. Sie sind auf Pergament mit Metallstift ausgeführt, mit schwarzer oder brauner Tinte hier und da schattirt. Man sieht darin jetzt nicht mehr ein



Frankfurt: Städelsches Institut

ENTWURF ZUR TAUFE CHRISTI

Federzeichnung in Bister

unvollendetes Werk, das nur als Vorzeichnung zu betrachten wäre für eine Übermalung, die später an einigen Stellen begonnen hat.

Die Handzeichnungen, die in den Museen der Welt verstreut sind, wurden bisher nur teilweise in Reproduktionen zugänglich gemacht. Wer sich für die ganze Literatur interessirt, findet sie eigentlich am bequemsten zusammengestellt im handschriftlichen Katalog 10 des Berliner Kupferstichkabinett, das so ziemlich Alles an Werken mit Nachbildungen von Handzeichnungen aus älterer und neuerer Zeit enthält. Vor der Epoche der genauen mechanischen Reproduktion liegen eine Reihe von Werken, die ja heut kaum noch in Betracht kommen. Zur allgemeinen Kenntnisnahme genügen etwa folgende Bücher. Für München mit seinen guten Altdeutschen und Holländern, zu denen als seltenes Stück ein Masaccio kommt und einige andere alte Italiener wie Fra Bartolommeos Mariä Himmelfahrt, Pollajuolos Grazien, als schönes späteres Blatt der wundervolle weibliche Facekopf des Lawrence, für diese Sammlung studiren wir die Schmidtsche Auswahl. Dresden veröffentlichte Wörmann mit zugegebenen photographischen Tafeln. Für den Louvre ist Chennevières einzusehn, der nicht bloß die berühmten Michelangelos bringt, sondern auch die Callots und aus neuerer Zeit eine höchst respektable Zusammenstellung von modernen französischen Handzeichnungen, Géricault, Regnault und die anderen Meister, die man auf der Zentenarausstellung so bequem studirte. Die Berliner Handzeichnungssammlung erscheint seit kurzem in einer von Lippmann begonnenen Auswahl ganz vortrefflicher Nachbildungen und schon in den ersten Lieferungen hat man Gelegenheit, Hauptstücke zu bewundern: Schongauers Kreuzigung in ihren schattenlosen Federkringeln, Ruisdaels prachtvollen leichtschattirten Baum, die großzügige Kohlenzeichnung, die Dürer von seiner Mutter im 63. Jahr anfertigte, den gesenkten weiblichen Kopf des Ercole Roberti in weißgehöhter Pinselzeichnung auf blaugrundirtem Papier, Michelangelos Madonna in schraffirter Feder, die schöne

Marine des älteren Breughel, Lorrains tiefe Waldeffekte, Rembrandts Emmausblatt und die Silberstiftzeichnung seiner Saskia drei Tage nach der Verlobung, Watteaus graziösen Perückenherrn en face und Dreiviertel-Profil in schwarzer und roter, weißgehöhter Kreide, Signorellis Akte, Tizians Magdalena, Baldung Griens Silen und das merkwürdige Thomasblatt, aus der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts, das in seiner weißgehöhten Federzeichnung auf braunem Papier wie eine gemalte Holzskulptur wirkt. Nach dem Tode Lippmanns wird die Ausgabe sicherlich mit demselben Erfolg fortgesetzt werden.

Derselbe Lippmann hat das eine der berühmten Spezialwerke auf diesem Gebiet herausgegeben: die Zeichnungen Rembrandts. Das Gegenstück dazu bildet Berensons neueste, prächtig inszenirte Publikation: die drawings of Florentin Painters, wo aus allen Sammlungen vereinigt die wichtigsten Meister in ihren Zeichnungen besprochen und erläutert werden und kostbare Tafeln uns die vornehmsten Stücke vorführen: das Pferd des Uccello in den Uffizien, Verrocchios Putten im Louvre, den weißgehöhten starren Männerkopf des Credi ebenda, das überraschend leichte Damenbild des Pesellino in Frizzonis Besitz, Domenico Ghirlandajos weißgehöhte schöne Köpfe in Windsor und in London, Mainardis Köpfchen in den Uffizien, die skizzenhafte Marienhimmelfahrt Fra Bartolommeos ebendort, und Albertinellis Verkündigung, Lionardos raffaeleske Madonna im Louvre, seine berühmten Windsorköpfe, seine unerhörte Gewandstudie in Paris, Michelangelos Menschenmassen, bis zu Pontormos malerischen Skizzen und großen Porträtstudien.

Die Sonderwerke für bestimmte Epochen oder Sammlungen finden sich leicht. Für die französische Kunst des 18. Jahrhunderts bleibt Goncourt die erste Quelle. Von privaten Sammlungsausgaben ist die neue Devonshire-Edition eine der hervorstechendsten.

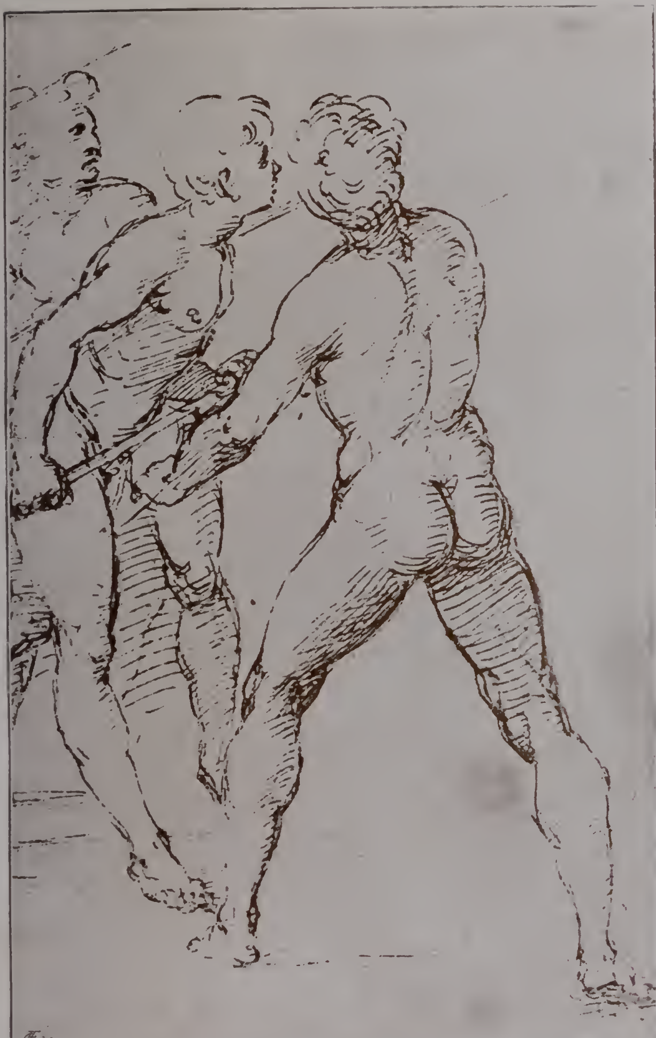
Die Wiener Albertina ist bisher am ausführlichsten und verhältnismäßig billigsten publicirt. Diese wohl berühmteste

aller Handzeichnungssammlungen, vielleicht die bestassortirte, erscheint seit Jahren in einer populären farbigen Ausgabe bei Gerlach und Schenk in Wien, die die weiteste Verbreitung der Blätter ermöglicht. Auch aus anderen Sammlungen werden hin und wieder Stücke eingefügt. Ein kritischer Text von grundlegender Bedeutung ist beigegeben. Um eine erreichbare und möglichst vielseitige Basis zu haben, soll im Folgenden vor Allem von dieser Sammlung ausgegangen werden.

Man wird begreifen, daß die alten Handzeichnungen außer dem intimen Kunstgenuß noch eine andere Aufgabe zu erfüllen haben: die der Stilkritik. Mit Hilfe dieser Blätter, mit Hilfe oft einer einzigen gezeichneten Hand oder eines Profils kann man den Entstehungen der einzelnen Bilder nachgehen, kann verschiedene Fassungen vergleichen, Einflüsse konstatiren, falsche Benennungen richtig stellen. Die Handzeichnungen sind teils Studien, teils auch oft die einzigen Überreste von großen Werken, die uns selbst verloren gingen. Sie liegen vor den großen Bildern, aber sie liegen auch nach ihnen. Jünger und Schüler machten in ihnen Studien nach den Werken des Meisters, und dieses Echo ist oft das Einzige, was wir vom Original wissen. Liegen sie vor den Bildern, so führen sie uns die Wege richtigen Verständnisses, klären uns über die Entstehungszeiten auf und geben uns eine Möglichkeit, das herauszulesen, was persönliches Eigentum des Meisters ist zum Unterschied von dem, was seine Mithelfer hinzutaten. Wir blicken in die Geisteswerkstatt des Meisters und belauschen Geheimnisse, die uns das verraten, was die fertigen Werke uns nie gesagt hätten. Technische Details, die Behandlung von Proportionen, die besonderen formalen Interessen erkennen wir mit Leichtigkeit und wenden diese Erkenntnisse auf die Datirung und Zuweisung der großen Bilder an. Freilich darf man sich das nicht allzu einfach vorstellen. Es ist selten vorgekommen, daß sich die Künstler auf ihren Handzeichnungen einschrieben, und oft hat erst der Rück-

schluß von den großen Bildern den ersten Anstoß zur Datirung der Zeichnungen gegeben — ein Kreis von Folgerungen, der, wenn er an einer Stelle nicht schließt, unnütz oder falsch werden kann. Selbst ein so großer Forscher, wie der verstorbene Morelli, der bedeutendste Stilkritiker von alten Bildern, hat eine Zahl von Handzeichnungen in Dresden, die er für authentisch erklärt hatte, nach wenigen Jahren für apokryph halten müssen; Irrtümer sind hier unvermeidlich, wo nur eine jahrzehntelange Erfahrung und Vergleichung eine gewisse Sicherheit geben kann. Die Handschrift der Künstler braucht nicht immer dieselbe zu sein, und eine Zeichnung, die vor dem Bilde gemacht zu sein scheint, kann leicht auch nach ihm geschaffen sein, ohne daß es das feinste Auge zu erkennen vermag. Immerhin hat sich im Ganzen die Heranziehung der Handzeichnungen für die Stilkritik der Bilder als dringend notwendig erwiesen, und es sind zahlreiche Fortschritte der historischen Erkenntnis daraus abzuleiten. Doch dies würde uns in das Gestrüpp der Philologie führen, wir wollen bei der Sache selbst bleiben, auf die Gefahr hin, die Autorschaft einzelner Künstler unter Umständen preisgeben zu müssen.

Eine bunte Welt spielt sich auf den Handzeichnungen ab, wir blicken bald hinter die Koulissen, bald sehen wir eine Generalprobe, bald ein kleines fertiges Stück. Hinter den Koulissen wird Komposition, Gewand, Figur, Hand, Lippe, Profil, Stellung, Alles wird hier studirt, was zum Apparat der künstlerischen Erscheinung gehört. Da ist ein Blatt im Louvre, auf dem Michelangelo eine nackte stehende Figur probirt, indem er die Schatten in enger Federstrichelung angibt und aus demselben Schenkel und derselben Schulter mehrere Beine und Arme hervorgehen läßt, bis er die gewünschten gefunden hat und kräftiger durchführt; der linke Arm und der Kopf bleiben leicht skizzirt. Oder man sieht auf einer Rötelzeichnung von ihm in Oxford eine dichte Zahl männlicher und weiblicher, älterer und jüngerer Köpfe, gebückt oder aufblickend, die das Blatt bis in den letzten Winkel



Wien: Albertina

STUDIE ZU DREI KRIEGERN

Federzeichnung

füllen. Oder ebenda in Oxford erblickt man ein Blatt Raffaels, auf dem ein Malerjunge sich dazu hergibt, die Stellung eines Auferstehenden zu machen. Auf anderen Blättern probirt Raffael, ebenfalls gern mit einem Gehilfen, die Madonna in mehreren Stellungen, das Kind dann besonders wieder in seiner Haltung, den Kopf der Madonna oder des Kindes wieder besonders, bis es ihn zu befriedigen scheint. Mitunter wird an Skeletten die Stellung probirt, weil hier die ruhige Lage der anatomischen Einzelheiten gleich die richtige Auffassung des belebten Körpers vorbereitet. Nackte Figuren müssen die Generalprobe für bekleidete machen, weil ihre richtige Zeichnung die Sicherheit der Gewandbildung gewährleistet. Dann wieder sehen wir eine Zahl gefalteter Hände in allen möglichen Variationen wiederkehren, oder ein Faltenwurf wird in großen Verhältnissen solange durchgeführt, bis die Formbehandlung an Klarheit nichts zu wünschen übrig läßt. Oft beschränkt man sich auf das Wesentliche, um mit der Ausfüllung keine Zeit zu verlieren. So zeichnet Michelangelo auf einem berühmten Oxforder Blatt von den projektirten Trägern seines Juliusdenkmals nur die Muskeln in wenigen sicher hingesetzten Häkchen, die das Bild stark bewegter Körper geistvoll hervorzaubern. Nach den Einzelstudien folgen die Gesamtproben. Das Ensemble des Bildes wird in wenigen Strichen hingeworfen. Die Hauptschatten werden, namentlich von den Meistern des siebzehnten Jahrhunderts, mit Tusche frech und effektvoll hineingesetzt. Unter Umständen werden die Maße auf dem Blatt verzeichnet und die Perspektive nachgerechnet. Dann treten, wie bei den Bühnenproben die Kostüme, hier die Farben hinzu. Entweder leichte Aquarellangaben, „Färblein", wie sie die Nürnberger nannten, oder wenige Pastellstriche, schließlich auch ganze kleine Ausmalungen bei Porträts oder niederländischen Interieurs. Darf man diesen ganzen Prozeß mit dem Apparat der Bühnenproben vergleichen, so sind diese kleinen fertigen Probirbildchen wie Sondervorstellungen eines intimen Theaters,

nicht für die laute Öffentlichkeit bestimmt, sondern für einen erlesenen Kreis von Kennern, denen der Reiz des Probirens über die Fertigkeit der Vollendung geht. Alles, was vor der wirklichen Premiere liegt, ist auf diesen Blättern zu sehen, und der geheimnisvolle Zauber, der den Vorgängen hinter den Koulissen innewohnt, wie jeder Vorbereitung einer Illusion, spricht auch aus ihnen. Der Kenner verfolgt mit doppeltem Interesse das Entstehen und die ihm wohlbekannten Mühen und Zweifel der künstlerischen Produktion, und der Laie lüftet zuerst aus Neugierde den Vorhang, um bald mit einem besseren Verständnis zu dem fertigen Kunstwerk zurückzukehren.

Nun ist der Technik hier ein weites Feld gegeben. Von Materialien kommt Alles in Betracht, was sich zur schnellen Skizze eignet. Die Techniken wechseln mit dem Geschmack und spiegeln die Anschauungen der Zeit wieder. Im Anfang der italienischen und der deutschen Renaissance spielt der Silberstift als feinstes und bestimmtestes Zeichenmittel eine große Rolle. Das ist ein Metallstift, meist mit Silberspitze, der auf ein präparirtes Papier gesetzt wird und dort leichte, graue Striche hinterläßt, die niemals einen sehr tiefen Schatten ergeben können, aber in ihrer Wirkung doch sehr sicher und prägnant sind. Er entsprach in der leichten Handhabung unserem Bleistift und war besonders für Reisen und auswärtige Studien sehr zu empfehlen. Gerade weil er nicht mit Tönen, sondern nur mit Strichen wirkt, gewöhnte er die Künstler daran, durch Führung dieser Striche bestimmte Ausdrucksformen zu erzielen, die für die Kunst des Zeichnens charakteristisch wurden. Wenn Lionardo einen Mädchenkopf mit dem Silberstift zeichnet, vermeidet er, der Lehrer des malerischen Schimmerns, die Formen in festen Konturen anzugeben, führt vielmehr den Stift schräg über die Formen hinweg in lauter parallelen Strichen, die für das ein wenig entfernte Auge in einen Ton zusammenzugehen und nach den Seiten sanft zu verlaufen scheinen. Diese Methode ist bis heute in Gebrauch geblieben. Um dennoch tiefere

Schatten zu erzielen, hat man sich früh daran gewöhnt, an den dunkelsten Stellen diese Parallelstriche mit anderen zu kreuzen, und die großen Meister haben stets die Lage dieser Kreuz- und Querstriche gleich so gewählt, daß sie den natürlichen Formen des wiederzugebenden Gegenstandes entsprachen. Bei einer Einsenkung der Wange wechseln sie ihre Richtung, bei einer Erhöhung wieder biegen sie anders aus, so daß ihre Technik geschickt geführten Pinselstrichen verglichen werden kann.

Was der Metallstift bequem, aber immer sehr zart erreichte, war mit der Feder in derselben Art, nur kräftiger, zu erzielen. Man tauchte die Feder in irgend eine passende Tinte, meist Bister, und zeichnete ebenso strichweise in Konturen, Längsstrichen und Querstrichen. Die Feder besaß den Vorzug, dem geringsten Druck der Hand nachzugeben, so daß man in jedem Augenblick die Linie schwellen oder abnehmen lassen konnte. Ein solches Crescendo und Decrescendo gab den Formen viel mehr Leben als der eintönige Zug des Silberstiftes; die Feder verhielt sich zum Silberstift wie ein Pianoforte zum Spinett. Zudem unterschied man bald mehrere Arten von brauchbaren Federn, ähnlich wie Pinselarten, so daß eine reiche Mannigfaltigkeit sich herausstellte. Da man mit der Feder schon hart an die Grenze voller Töne, das heißt vollkommen mit Tinte bedeckter Stellen kam, die sich malerisch als tiefste Schatten heraushoben und nicht mehr bloß impressionistisch aus dem Netzwerk der Striche sich zusammensetzten, so lag der Schritt nahe, mit wirklichen Pinseln in derselben Farbe diese tiefsten Schatten auszufüllen, also hineinzutuschen oder, wie man auch sagte, die Federzeichnung mit Tusche zu laviren. Hiermit war der letzte Grad malerischer Ausdrucksfähigkeit erreicht, den die Strichmethoden dieser Materialien zuließen.

Ein wichtiger Faktor war das Papier selbst. Das Zeichnen hat zum Unterschied vom Malen die Eigentümlichkeit, daß, wenn die Unterlage weiß ist, die hell-

sten Lichter eben nicht gezeichnet, sondern ausgespart werden müssen, während sie bei aller Malerei als letzte, oberste, leuchtende Flecken aufgesetzt werden. Das hat immer etwas Unnatürliches, da wir stets dazu neigen werden, Licht wiederzugeben und Schatten stehen zu lassen, statt Schatten durchzuführen und Licht auszusparen. Man hat deshalb schon früh die Erfahrung gemacht, daß statt des weißen Papiers getönte Papiere, oft sogar recht dunkle, sich besser für die Unterlage der Zeichnung eignen, weil sie in sich schon die Lichter und Schatten mehr vermitteln und eine angenehmere Modellirung ermöglichen. Sie geben sozusagen den mittleren Grundton der Zeichnung, und die Zeichnung selbst wird die Schatten wie die Lichter nach beiden Polen hin ausbilden. Dürer beispielsweise nimmt sich ein blaues, sogenanntes venetianisches Papier, wie es damals sehr kräftig und angenehm körnig hergestellt wurde, und er will nun darauf einen Kopf zeichnen. Da gibt er zunächst mit Feder oder irgend einem anderen dunkelzeichnendes Material die Schatten an, tuscht eventuell die tiefsten, dunkelsten Stellen noch nach und hat schließlich nichts mehr hinzuzufügen als die Glanzlichter, wie sie auf der Stirn und den Bartspitzen spielen, und für deren Wiedergabe der bloße blaue Papierton nicht genügen würde. Da setzt er mit einem Pinsel auf diese Stellen ein wenig Weiß oder Hellblau auf, und sofort ist eine wunderbare Modellirung erreicht, die sich dennoch innerhalb der Grenzen der Zeichenkunst hält. Aus solchen farbigen Papieren, die in jeder Tönung zu haben waren, entweder von Natur oder farbig grundirt, mit solcher starken Hervorarbeitung der Lichter entwickelt sich eine sehr gebräuchliche Skizzirkunst, die man ihrer eigentümlichen, auf Hell und Dunkel berechneten Wirkungen wegen auch Clairobscur nannte. Das Wesentliche bei ihr ist, daß sie nicht Licht oder Schatten zum herrschenden Ton nimmt, sondern eben die Mittelfarbe der Unterlage. Die musikalischen unter meinen Lesern werden mich verstehen, wenn ich sie auf eine genaue





Wien, Albertina

DAME MIT FÄCHER
Getönte Kreidezeichnung

Parallele aus dieser Kunst hinweise. Ein Charakteristikum moderner Musik im Gegensatz zur antiken ist das Pendeln ihrer Harmoniefolgen um den Akkord des fünften Tones, die Dominante, die Herrscherin über den Harmoniewechseln. Dadurch erst kam deutlich eine Bewegung in die Tonfolge, ein Sehnen und Fallen, ein Drängen und Erlösen, es kam Modulation hinein. Die getönte Papierunterlage der Zeichnung wurde ebenso ihre Dominante. Sie ermöglichte die Modellirung, die Schwingung der Töne um eine mittlere Farbe, das volle Leben von Licht und Schatten.

So wie die Farbe des Papiers, war sein Korn von Wichtigkeit. Ein glattes Papier mochte manchem lieber sein, weil man darauf ohne viel Materialabnutzung mit präzisen Linien sich die gewünschte Form vergegenwärtigen konnte. Ein rauhes Papier frißt mehr Material auf, aber empfiehlt sich wieder dadurch, daß es den malerischen Eindruck schneller erreichen läßt. Über das rauhe Papier tanzt der Stift, indem er ganz von selbst jene abwechselnd stärkeren und schwächeren Punkte in der Linie zeigt, die eine innere Gliederung des Striches hervorrufen. Zugleich läßt er diesen mehr in der Luft verschwimmen und gibt ihm eine selbstverständliche Mischung hellerer und dunklerer Partikel, die die Wirkung malerischer Durchmodellirung hervorruft. Je nach Aufgabe und Laune wird der Künstler zwischen den verschiedenen Papiersorten wählen; ein Naturell, das mehr zeichnerisch sieht, wird vielleicht das glattere Papier bevorzugen, ein malerisches Naturell das körnige oder rissige.

Wir haben bisher den Metallstift und die Feder als Zeichenmaterialien kennen gelernt, aber schon in alten Zeiten treten noch andere hinzu; vor allem die Kreide und dann die Kohle. Beide weisen im Allgemeinen auf ein größeres Format hin, während Stift und Feder stets etwas von Miniaturarbeit an sich haben. Die Kreide, zunächst die schwarze, ist zusammenhängender in ihrem Strich, aber schon viel weicher als der Stift, und die

Kohle, nicht so zusammenhängend in ihrer Linie, ist von geradezu sammetartiger Wirkung und der tiefsten Schatten wie der weichsten Modulationen fähig, auch Korrekturen leicht zugänglich. Zur Kreide und Kohle gesellt sich der Rötel, aus einem Toneisenstein gefertigt, ein äußerst weiches Material, das von Anfang an zur schnellen und doch plastischen Aufzeichnung von Körpern, Gewändern, Landschaften benutzt wurde und in seiner natürlichen rotbraunen Farbe einen guten Mittelton zeigte. Die verschiedenen Techniken können wieder miteinander verbunden werden, und die übrigen Kreidefarben, also die gewöhnlichen Pastelle, können weiterhin zur skizzenhaften oder vollständigen Kolorirung in Verwendung kommen. Die Wasserfarbe oder auch die Ölfarbe oder was sonst immer für ein Farbstoff erlauben ebenso allerlei Kombinationen, die die Skizze allmählich dem ausgeführten Bild nähern. Im Allgemeinen wird man unter den Handzeichnngen Metallstift, Feder, Kreide, Kohle, Rötel, einzeln oder vereinigt und dazu eventuell die Schatten oder die Lichter lavirt oder aufgehöht, finden.

Erst viel später wird der Metallstift durch den Bleistift und dieser durch den modernen Graphitstift ersetzt. Von den eben angeführten Techniken ist daher der Metallstift die Einzige, die heut nicht mehr in Gebrauch ist. Der Graphitstift hat ihn völlig verdrängt, weil er eine viel bedeutendere Nuancirung des Tones und Striches erlaubt. Wir können mit einem Faber Nr. 1 eine Linie hauchend anfangen und tiefschwarz schließen, wir können mit dem Wischer seinen Strich fast ganz in Duft auflösen, wir können bestimmte Konturen neben ausgefüllten Flächen hinsetzen: mit solcher Bequemlichkeit erreichte das kein früheres Material. Daher ist heute der sogenannte Bleistift Regel für kleinere Zeichnungen, die Kohle bewährt sich für größere Entwürfe, der Rötel bleibt für schnelle plastische Wirkungen und Tusche, Kreide und Aquarell in gleicher Weise für allerlei Tönungen.

Durch die Hilfe des Albertinawerks, das auch in

der kleinsten Provinzstadt dem Kunstfreunde den Genuß an Handzeichnungen gut und bequem vermittelt, schaffen wir uns die Illusion, in einem Kupferstichkabinett zu sitzen und in den Studien der alten Meister, mit einigen Excursionen, zu blättern. Wir sind jetzt soweit, einen beschränkten, aber sicheren historischen Weg abzugehn.

NEHMEN WIR ZUNÄCHST DIE BLÄTTER aus der Florentiner Schule. Da ist als Ausgangspunkt in technischer Hinsicht sehr zu empfehlen eine Madonnenstudie aus der Albertina, die man auf die Schule des Fra Bartolommeo zurückführt. Die Figur sitzt auf einer Steinbank und hält das neben ihr stehende Kind umschlungen. Es ist eine Kreidezeichnung auf bräunlichem Papier, die äußerst flott hingesetzt ist und nicht bloß auf Konturen, sondern auch auf malerische Wirkungen gesehen ist, wie sie die weiche Kreide auf dem abgetönten Papier leicht hervorbringt. Der Sitz ist nur mit wenigen Strichen in seinen Schattenpartien angedeutet, das Licht kommt von vorn, so daß das Kind und die Beine der Madonna nur wenige Umrißlinien nötig hatten, damit sich das Licht, das heißt der ausgesparte Ton des Papiers, auf diesen Stellen sammelt. Die im Schatten liegende Brust der Frau und die linke Hälfte ihres Gesichts mußten dunkler gehalten werden, und man erkennt deutlich, wie diese Schattirung durch von links nach rechts geführte Striche erreicht wird, die die helleren Stellen von selbst freilassen. Bestimmte Formen, wie Nase, Augen, Mund, Falten, sind mit Strichen bezeichnet, die ihren Umriß und ihre Bewegungslinie angeben, aber da, wo die feste Modellirung aufhört und der Schatten über die Formen streicht, werden auch feste Konturen vermieden, und es wird von der Seite her gestrichen, weil sonst unwahre Schärfen sich bilden würden. Das ist die gute Schule der italienischen Zeichnung, die sich besonders durch

Lionardos Einfluß um 1500 ausbildet und eine klassische Mitte hält zwischen der mehr andeutenden und lehrhaften Art der älteren Zeit und dem malerischen Vergnügen an der bloßen Zeichnung, das spätere Jahrzehnte kultiviren.

In dieser älteren Zeit sehen wir zum Beispiel auf guten Blättern der Albertina den berühmten Florentiner Freskomaler Domenico Ghirlandajo, der noch vor 1500 gestorben ist, sich um das Studium großer Kompositionen in einer einfachen und schlichten Manier abmühen. Da sind, ähnlich wie bei unseren „Erklärungen", die unter großen Bildern hängen, mit wenigen Federstrichen die Konturen der Figuren, ihre Stellung, ihre Bewegungen, die Architektur des Hintergrundes angegeben, als eine Vorprobe des großen Gemäldes. Die Falten sind oft schematisch hingesetzt, mit kleinen Ringeln oder wie in Rinnsalen, die sich totlaufen. Selbst auf einem schönen großen Blatte mit zwei Gewandfiguren von Ghirlandajo, das sich in den Uffizien zu Florenz findet, ist diese mehr theoretische Art der Zeichnung zu erkennen. Diesen Maler interessiert nicht das Bild als Malerei, als Duft, als Spiel von Licht, Schatten und Halbton, sondern als großer Rhythmus an der Wand, dessen Versfüße er sich aufnotiert. Das Schicksal einer Zeichnung kann man an dem Blatte Ghirlandajos beobachten, das als erste Studie zum Altarbilde im Palazzo dei Priori in Volterra sich findet. Dies Blatt besaß Vasari, der Künstler und Schriftsteller der italienischen Renaissance, und beklebte es am Rande mit eigenen Zeichnungen in ganz anderem Stile. In solchem Zustande gelangte es in die Albertina.

Gegenüber der mehr notirenden Weise solcher älterer Handzeichnungen tritt bei Botticelli zum erstenmal ein deutliches Streben nach einer mehr malerischen und selbstständigen Wirkung auf. Die Zeichnung ist nicht so sehr ein Feststellen der Bildansicht, sondern die Einzelheiten des Modells, die Nuancen der Beleuchtung interessieren den Künstler genug, daß er sie gleich in der Zeichnung eigentümlich hervortreten läßt. Mit der starken Schulung



Wien: Albertina

DER SCHREIBER
Rötelzeichnung

nach dem Modell, die die große Erziehung der florentinischen Künstler war, mußte das ganz von selbst kommen. Wenn wir einen Engelskopf des Verrocchio betrachten, wie ihn als Kreidezeichnung die Uffizien bewahren, sehen wir deutlich, daß die Linien der Wangen und des Kinns den Künstler in ihrem reinen äußeren Verlauf so packten, daß er sich freute, sie auf der Zeichnung ohne alles Beiwerk festhalten zu können. In der Berliner Sammlung befindet sich eine Gewandstudie, bloß Faltenwurf in schönen Linien, auf blauem Papier, violett und weiß aufgehöht, die den Sinn des (unbekannten) Künstlers für das reizvolle Spiel des Lichtes auf Stoffen merkwürdig ausgebildet zeigt. Auf Blättern des Filippo Lippi und anderer Meister dieser Epoche können wir solche Interessen, die Freude am geschmackvollen Detail, gerade auf Handzeichnungen, wunderbar studieren, weil sich hier die unbelauschten Sinnenfreuden des Künstlerauges am lebhaftesten verraten. Man findet mehr als man denkt bei diesen Künstlern die Clairobscur-Manier, mit der sie feinere malerische Probleme probiren, die auf den großen Bildern dann in den Farben sich halb verlieren. Botticelli ist in seinen Zeichnungen entschieden noch malerischer gestimmt als auf seinen großen Bildern. Seine Zeichnungen lassen sich meist auf den ersten Blick erkennen an dem geröteten Papier, auf dem sich ein leichter Kopf, eine leichte Gewandfigur erheben, deren Lichter mit helleren Farben aufgehöht sind. Botticelli begnügt sich hier keineswegs mit der Notirung eines Gemäldes, sondern er macht Einzelstudien, und diese wieder setzt er gleich in einer Clairobscurwirkung hin, die sein malerisch gestimmtes Auge beweist.

Der gewaltige Signorelli steht auch hier zwischen der alten und der neuen Zeit, wenn wir ihn zur Florentiner Schule rechnen dürfen. Er notirt sich in seinen Zeichnungen gleichzeitig die Bildwirkung und widmet dennoch dem Detail ein ungewöhnliches Interesse. Die Kohlezeichnung, die die Uffizien von ihm besitzen, mit der Fesselung einiger Menschen, eine Vorstudie zu seinem

berühmten Inferno im Orvieto-Dom, zeigt mit unheimlicher Sicherheit die Disponirung weniger stark bewegter Figuren in einem kleinen Raum unter völliger Klarheit der wichtigsten Einzelheiten. Es ist eine Studie nach nackten Modellen, halb unter Benutzung wirklicher Akte, halb wieder aus diesen zusammengestellt. Man erkennt den Meister, der zum erstenmal unter allen Malern mit leidenschaftlicher Hingebung den menschlichen Körper studiert hat. Seine andere Seite, das große Porträtistentalent, zeigt eine der schönsten der Berliner italienischen Handzeichnungen, ein Kopf von starker unsprünglicher Wirkung, ganz von dem Interesse für die einzelne Persönlichkeit eingegeben. Würden wir alle Handzeichnungen eines jeden Meisters rein nach dieser statistischen Seite auf ihre Motive zusammenstellen, so müßte sich uns das innere Bild des Künstlers mit voller Deutlichkeit ergeben. Aber weder übersehen wir dies vorläufig, noch ist es kritisch genügend geordnet — wir können nicht mehr als die großen Züge der Entwickelung feststellen, wobei nur wie im Schattenriß die Persönlichkeiten uns entgegenzutreten scheinen. Wenn von dem einen Meister uns mehr Gemäldenotizen, von dem anderen mehr fertige Studienköpfe erhalten sind, so ist dies im Einzelnen manchmal Zufall, im Ganzen aber bleibt diese Statistik charakteristisch, da sich ja meist nur diejenigen Blätter erhalten haben, die aufhebenswert waren. Im Verlaufe der Entwickelung treten die liebevolleren Studienblätter so viel zahlreicher hervor, daß man darin den Wandel der Interessen wohl beobachten kann. Eine Bewegung des Armes, eine Senkung des Kopfes, eine Hand kann den Künstler so beschäftigen wie früher nur die ganze Disposition eines Fresko. Die Zeichnungen werden für uns die Wegweiser in dies intimere und feinere Reich der Kunst, das der offiziellen Malerei stets um einige Entwickelungsstufen voraus ist wie die Kammermusik der Symphonie. Von Raffaelino del Garbo besitzt die Albertina die Studie eines anmutigen, im Profil gesenkten Engelskopfes, ganz in der oben beschriebenen Botticellischen Technik aus-

geführt, aber viel duftiger und zarter und seelischer, und noch viel seelischer wieder, als es die Bilder dieses trefflichen Meisters zeigen. Auf denselben wird eine andere, allerdings aus drei Stücken zusammengesetzte Zeichnung der Albertina zurückgeführt, lauter weibliche gespreizte Hände, die teils eine Brust halten, teils das Kind zu umfangen scheinen, in Silberstift auf grauem Papier und weiß gehöht. Diese Sammlung zierlicher und graziöser Madonnenfinger ist eine wunderbare Detailstudie, aber mehr als das. Für den Kenner ist in diesen dreißig bis vierzig Fingern, von denen jeder sein eigenes Leben hat, eine sonderbare minutiöse Welt eingeschlossen, die einen künstlerisch ganz vollendeten Genuß gewährt, nicht den Genuß eines großen Bildes, überhaupt nichts, was als große Kunst ausstellbar wäre, sondern die stille Augenfreude sozusagen an Gewächsen unseres Körpers, die wie die Pflanzen auf ihr organisches Leben angesehen sind und eine künstlerische Wiedergabe finden, die an Einheit und Gehalt auch die größten Gemälde übertreffen kann. Das ist die stille heilige Welt der Handzeichnungen.

Fra Bartolommeo ist der Florentiner Künstler, dessen Handzeichnungen den großen Stil der schönen Figur zeigen, der seine Malerei charakterisiert. Die alte Art der notizartigen Federzeichnung mit kleingestrichelten Schatten ist mehr und mehr vergessen, in grandiosem Wurf fährt die Kreidelinie über das Papier, um die Bewegung der Figur, die Sprache des Kopfes lapidar hinzusetzen. Neben einer wunderbaren Federzeichnung des Meisters aus der früheren Zeit und in jener älteren Manier, wo Madonnen, Johannesknaben und Heilige auf einem Blatt in bunten Einfällen sich zusammenfinden (Uffizien), treffen wir Zeichnungen großzügigen Charakters aus seiner späteren Zeit, die die ganze Geschmackswandlung offenbaren: kniende Frauen, schwebende Engel, stehende Heilige in wenigen furiosen Kreide- oder Rötelstrichen hingesetzt, die das Leben des Augenblicks atmen. Ein Malerjunge muß den heiligen Bartholomäus machen, ein Buch, ein Messer wird ihm in die Hand gegeben,

die Stellung wird verändert, der Kopf besonders vorgenommen, Hände und Füße ebenso, die Hand mit dem Messer mehrfach studiert: wohl denkt der Künstler dabei an das Bild, dessen Studien er hier vorhat, aber die Studie interessiert ihn genug, um an ihr einen monumentalen Zeichenstil auszubilden, der ein Stil der Skizze wird, eine selbständige Kunst. Sein Bruder und Genosse Albertinelli ist ihm auch darin ähnlich, wie er sich in den Bildern selbst mit ihm zu gemeinsamer Arbeit vereinigt. Der Rötel mit seiner schnellen Wirkung und weichen Tönung wird nun immer beliebter, und zwischen einer altflorentinischen kleingestrichelten Federzeichnung und einer Riesenhand in Rötel von Andrea del Sarto ist der ganze Unterschied der Zeiten. Die Uffizien besitzen eine solche Hand, die sich um ein Buch legt, von diesem malerischsten aller Florentiner Künstler. Es ist die Studie zur Hand der berühmten Harpyienmadonna, die jetzt in den Uffizien hängt. Das Buch, der Ärmel ist nur mit ein paar Strichen hingesetzt, der Hintergrund ist um die Hand herum dunkel schraffiert, damit diese sich in voller malerischer Wirkung hervorhebt, und man fühlt die Liebe des Künstlers zu dieser einzelnen Hand, bei deren Zeichnung er kaum noch an seine Madonna dachte. Dann wieder treffen wir ihn bei den Rötelstudien nach allerlei nackten Modellen, die später für sein Abendmahl in San Salvi bei Florenz verwendet wurden. Wie er einen Schatten neben das Licht setzt, wie er die großen Formen der Flächenkurven hinstreicht, um gleichgültige Einzelheiten unbekümmert, das ist echtes Künstlertemperament. Er läßt nur „Stellungen" machen. Sein Modell, vollkommen nackt, sitzt einmal als Christus, dann als Apostel da, er zeichnet auch die später wegfallenden Teile nach diesem Akt, eine Versammlung von männlichen Akten setzt sich allmählich in den keuschen kirchlichen Stoff um. Er ist nicht der Einzige, der nach unbekleideten Modellen Studien zu bekleideten Figuren macht. Das ist gute italienische Schule seit der Zeit, da nicht so sehr die Frömmigkeit, als das Interesse an der



Ofenpest: Nationalgalerie

TANZENDES MÄDCHEN

Kreide mit Rötel belebt

Schönheit des Lebens und der Wahrheit der Bewegung die Hand der Künstler lenkte. Man wird eine bekleidete Figur, hieß es da, stets richtiger zeichnen, wenn man erst die unbekleidete nach dem Akt richtig hingestellt hat. Doch alles, was in solchen Lehren von Schulmäßigkeit stecken mochte, gewinnt in den Zeichnungen Andrea del Sartos den Impuls frischer Künstleranschauung. Er ist weich, er ist flott, er ist wesentlich — er liebt das Sfumato, das Dämmern der Umrisse auch in der Zeichnung, er liebt den Nerv des Momentanen in der schnell hingesetzten Linie; seine Zeichnungen sind so duftig, daß man früher gern alle graziösen Rötels dieser Zeit ihm zuschrieb, um sie jetzt auch anderen Künstlern zuzuwenden, wie dem Ubertini, der von Watteaus eleganter Manier schon eine Vorahnung gibt. Bereits wird die Zeichnung ein selbständiges Stück Kunst. Die spezielleren Proträtisten dieser Epoche, wie der flaumig weiche Franciabigio, stellen kleine fertige Rötelporträts her, und die späteren Florentiner Virtuosen, wie der anatomische Bildhauer Bandinelli, fertigen Blätter an, auf denen in unerhörter, aber kühler Meisterschaft die Muskeln des Körpers zu Ballettänzen von Federkringelchen benutzt werden.

Die beiden großen Meister, die von der Florentiner Kunst nach der römischen hinüberführen, sind Michelangelo und Raffael. Von jenem sind verhältnismäßig nicht genug sichere Handzeichnungen erhalten, von diesem an zweihundert zweifellose. Es ist dies bei Michelangelo vielleicht sehr zu bedauern, und es bleibt um so merkwürdiger, daß man seine Blätter in Harlem und in den Uffizien erst in letzter Zeit gehörig beachtet hat. Denn wie uns seine Malereien sozusagen die Skizzen sind für die Riesenskulpturen, die das Ideal seiner Künstlerseele bleiben, so wären uns die Skizzen zu den Bildern oder Plastiken von einem doppelten Interesse: als Gedanke und als Technik. Schon aus dem Erhaltenen spricht eine enorme Vielseitigkeit auch in der Art, Zeichnungen hinzusetzen. Ein Blatt aus der Albertina zeigt auf der einen Seite eine männliche Aktfigur, die ein Wunderwerk

fein- und enggestrichelter Federzeichnung ist, wie es Michelangelo in jüngeren Jahren liebte und wie er es auch sonst noch in Zeichnungen zeigt, die nach Fresken Anderer übungsweise gemacht wurden. Auf demselben Blatt, auf der Rückseite, hat er dann wohl später jene Madonnenstatue skizziert, die heut noch unvollendet in der Mediceerkapelle zu Florenz steht. Das wurde eine große, kühne, mit schnell gestrichenen Schatten belebte Skizze, von einer ganz anderen, viel momentaneren und freieren Art als jene Aktfigur. Wir finden von ihm Kompositionsentwürfe, die der Augenblick eingab, und wieder Studien in großem Format nach Händen und Köpfen. Wir finden Muskelhäkchen, aus denen sich Männer zusammensetzen, und wieder ganz weiche Rötelstudien, die in Duft und Dämmer getaucht sind. Je weniger sich bisher eine bestimmte Methode seiner Handzeichnungen feststellen ließ, desto weniger gelang es, diese kritisch so zu sichten, wie es bei Raffael der Fall war.

Raffaels Handzeichnungen sind ein ganzes weites Studienfeld für die Gelehrten geworden und ein großer reicher Schatz für die Sammler. Es gibt über sie eine bedeutende Literatur, gelehrte und kennerhafte, analytische und rein menschliche Bücher, das seltsamste von Koopmann, der an die Kritik der Raffaelschen Handzeichnungen lange Betrachtungen über Kunst, Staat, Religion und Erziehung anknüpft. Er ist einer der famosen eigensinnigen Köpfe, die durch ein starkes inneres Leben auf diese intime Kunst gewiesen und durch reichliche Erfahrung in ihr zu launenhaften Kennern gemacht wurden. Man mag Bizarrerie in seinen Büchern finden, aber man wird nicht leugnen können, daß sie charakteristische Produkte einer Beschäftigung mit Kunst sind, die vom Menschlichen kommt. Es sind Produkte dieser eigenen Welt, die uns die Handzeichnungen enthüllen, und wer vor ihnen sein Leben verbringt, wird es nicht ohne einige Barockfalten in seinem Geiste tun können. Der Leser der Koopmannschen Schriften atmet mit ihm

Sammlerluft, die sich aus freudigem Genuß und exklusiven Weltgedanken ungewöhnlich zusammensetzt.

Die häufigste Form Raffaelscher Zeichnungen sind Kompositionsstudien mit der Feder. Wenn es sich um eine Madonna handelt, so macht er sich eine flüchtige Skizze der Stellung, indem er mit wenigen Strichen die Konturen angibt, die Gesichtsteile in ihren Hauptlinien einsetzt, die wichtigsten Schatten durch wagerechte Parallelstriche bezeichnet und die Landschaft im Hintergrunde in ihren bemerkenswertesten Formen skizzirt: ein paar Wellenlinien über einem Komma sind die zukünftigen Bäume. Alle diese Zeichnungen sind noch ganz weich von der im Augenblicke tätigen Fantasie, sie vibriren vom momentanen Erfindungsleben. Kaum eine Linie ist endgültig festgelegt, um die Wölbungen des Körpers spielen verschiedenfach versuchende Kurven, wie wenn die Schleuder der Linie probirt würde, wie wenn mehrere Bewegungsmotive hastig festgehalten werden, um schließlich ihre mittlere Exponente zu empfehlen. Alles Sorgsame, Farbige, Feste ist verpönt, nur wie der Hauch des Lebens streicht es über das Blatt, Momentaufnahmen, die auf ein und dieselbe Platte projizirt zu sein scheinen. Zehnerlei Gestalt hat das Bein des Christkindes, zehnerlei Falten das Gewand der Jungfrau, zwei Köpfe wachsen aus einem Halse, zwei Hände aus einem Arm. Der Knabe wird schnell noch einmal besonders vorgenommen, sein Gesicht wiederum noch einmal größer, der kleine Spielgenosse Johannes versucht sich in mehreren liebenswürdigen Stellungen, bald sitzt für die Madonna ein Malergehilfe, bald schaut ihr Kopf nach einem reizenden Modell groß und nachdenklich in das Bild hinein, plötzlich wird eine Rahmenlinie herumgezogen, und das alles ist auf einem Blatt durcheinandergewürfelt, wie es im Gehirn aufschießt. Aber dieses frühlingshafte Keimen der ersten Vorstellungen weltberühmter Bilder ist nicht von wilder, ungezähmter Naturkraft, es ist in jedem Teilchen gelenkt von einer selbstbewußten und sicheren Herrschaft, von reicher und reifer Erfahrung. Was

wesentlich ist, auch wenn es das Bild dann nicht erfordert, wird gern mit hingesetzt; die nackten Formen unter den Kleidern, das Unwesentliche, die Nebendinge, die äußeren Wirkungen, die im Bilde erst vollendet werden, bleiben beiseite. Es ist die wohl erzogene und in sich ganz selbständige Kunst der Skizze, die noch zittert in den ersten Freuden der künstlerischen Gestaltung und doch die Kräfte in sich schließt zur Blüte im einstigen Bilde. Welch unbeschreiblicher Lebensreiz liegt über einem Blatt wie der größeren Madonnenstudie aus der Albertina: vorn dieses eilige Festhalten des Motivs, das vielleicht nie verwendet wurde, auf der Rückseite zwei Studien zu Figuren der „Disputa“ und daneben ein Sonett von Raffaels eigener Hand.

Das Werden der künstlerischen Idee läßt sich an Raffaels Handzeichnungen oft überraschend verfolgen. Ich nehme als Beispiel die Studien zu seiner berühmten Grablegung, bis zu deren endgültiger Gestaltung sehr viel Mühe und Zeit verwendet wurde. Raffael studirte damals sehr nach Michelangelo. Er zeichnete sich dessen David ab (von der Rückseite), er versuchte die Vielseitigkeit der Feder Michelangelos nachzuahmen. Wenn für einige Betrachter der endgültige Eindruck der Grablegung nicht sehr erfrischend ist, so liegt dies zweifellos daran, daß hier einmal zu viel probiert, zu viel gezeichnet wurde, ehe der Künstler sich zum Bilde entschloß. Das Wertvollste des Bildes liegt in seiner Überwindung vor seiner Fertigstellung, und dieser Kampf spielt sich auf den Handzeichnungsblättern ab. Bald faltet Magdalena neben Christi Leichnam ihre Hände, bald faßt sie seinen Arm. Aus einer „Beweinung“ Christi, wie es zuerst gedacht war, wird allmählich erst die „Grablegung“. Nun hat Magdalena ihre hockende Stellung aufgegeben und eilt mit lauten Weherufen den Trägern entgegen. Doch sie besinnt sich auf dem nächsten Entwurf, sie folgt wieder den Trägern, und die Hand Christi hebt sie zum Kuß. Das Ende ist ein Kompromiß zwischen der weihevollen Beweinung, wie sie zuerst vor Raffaels Auge er-



Frankfurt: Städelsches Institut

ZUSCHAUERGRUPPE

Entwurf zu einem Fresko. Federzeichnung in hellgelbem Bister

scheint, und der dramatischen Grablegung, zu der ihn das eifrige Studium Michelangelos begeisterte. Die Forscher haben diesen inneren Kampf an der verschiedenen Handschrift seiner Feder auf den Zeichnungen abzulesen gemeint, wie sie bald im glücklichen Erfassen der Situation eilig den Aufriß der Komposition hinstellt, bald in der Versenkung in die Einzelheiten Anatomisches sorgsamer durchführt. In der stets variirten Art der Federführung, die von Intuition oder Realismus freier oder bestimmter gestaltet wird, von dem ersten mit Feder überzeichneten Silberstiftblatt in Oxford an bis zum fertigen Bild, über all die Studien mit Kompositionsentwürfen, Gewandfiguren, nackten Figuren, Skeletten und besonderen Köpfen, liest man ein Stück inneres Künstlerleben ab, wie es für ein einziges Werk aufgebraucht wird.

Die Madonnenstudien Raffaels sind verhältnismäßig populär geworden, weil sich in ihnen ein ganz aparter Widerschein erster Skizzirarbeit mit allen stehengebliebenen Korrekturen und Änderungen findet. Die mehr ausgeführten Blätter Raffaels sind nicht so charakteristisch, sie zeigen seine Liebe zum Detail, ohne überall einen eigenen Stil zu zeigen. Wir lernen durch sie, mit welcher Sorgfalt der Künstler am nackten Modell studirte, ehe er an die Figur selbst ging. Wir treffen Krieger aus seinen Schlachten, wir treffen betende Frauen, den Adam aus der Disputa in ihren ersten Ateliermodellen und bewundern die sichere Kunst der Ausführung. Hier wird die Feder, welche die leichten Skizzen so gut besorgte, weggelegt und Kreide oder Rötel ergriffen, um alle Reize der spielenden Anatomie durchzuführen. Aber je fortgeschrittener das Stadium dieser Ausführung ist, desto mehr vermissen wir die Handschrift des Künstlers, desto schwieriger wird die Stilkritik. Es sei nur der merkwürdigste Fall genannt. Die Albertina besitzt ein Blatt von 29 : 41 Zentimeter mit zwei durchgezeichneten nackten Männern nach dem Modell, in Rötel. Es sind die Akte für die beiden Hauptleute im „Seesieg von Ostia", den Raffaels Schüler in den Stanzen des Vatikans malten.

Der Stil der Zeichnung ist nicht zweifellos Raffaelisch, und man hat sie auch mit gewichtigen Gründen dem Schüler Giulio Romano zugewiesen. Aber es findet sich auf dem Blatt eine sehr merkwürdige Inschrift: „Raffahel de Urbin, der so hoch peim pabst geacht ist gewest hat, der hat dyse nackette Bild gemacht und hat sy dem albrecht Dürer gen Nornberg geschickt im sein Hand zu weisen." Danach wäre das Blatt ein Geschenk Raffaels an Albrecht Dürer. Die Schriftgelehrten halten die Notiz unbedingt für echt.

Auch unter den römischen Künstlern wird es mit der Zeit Gewohnheit, eine Studie nicht so sehr als Vorarbeit anzulegen, sondern ihr einen selbständigen künstlerischen Wert zu geben. Akte des Giulio Romano, Skizzen des Daniele da Volterra setzen in dieser Weise die Kunst Raffaels und Michelangelos fort. Es gibt aus den späteren Blättern, die schon ins siebzehnte Jahrhundert hineinreichen, eine Probe des in ähnlicher Art mehrfach vertretenen Cavaliere d'Arpino. Es ist eine flotte Kreidezeichnung eines tanzenden Mädchens, die mit Rötel leicht belebt ist. Die gehauchten Striche der Kreide umspielen in tanzender Bewegung die festen Konturen des Körpers. Unten findet man die alte Inschrift: Conte Giuseppe d'Arpio, und in der Ecke die Reste der Sammlermarke Niclas Esterhazy, mit dessen Schätzen das graziöse Blatt in das Budapester Nationalmuseum kam.

Dieselbe Marke findet man auf dem überraschenden Kopf eines schreienden Kriegers von Lionardo da Vinci. Es ist eine Rötelstudie, die der Meister zu dem Karton der Schlacht von Anghiari machte, der uns im Original nicht enthalten ist. Der Rücken ist nur angedeutet, die Haare sind unausgeführt, dagegen ist das Profil mit dem offenen Munde und der tief beschattete Hals mit überlegener Sicherheit hingesetzt, der Blick des Auges ist überaus sprechend. Gerade in diesem halb durchgeführten Zustand hat die Zeichnung eine frappante Wirkung, wir fühlen den Stift des größten Technikers. Die Schatten sind mit parallelen Strichlagen von links nach rechts an-

gegeben, wie es Lionardo liebte (der auch gern mit der linken Hand zeichnete), und wie es dann in der Mailänder Schule in Gebrauch blieb, wo wir selten eine ängstliche und enge Strichelung vorfinden. Aus diesem Grunde dürfte vielleicht der wunderschöne weibliche geschmückte Kopf aus den Uffizien nicht mit Sicherheit dem Lionardo zugeschrieben werden. Es ist eine feine Pinselzeichnung, und in jedem Fall ein vollendetes Stück Kunst in der liebevollen Wiedergabe des keuschen und graziösen Madonnentypus, der durch Kontrastirung des Profils mit dem dahinterliegenden welligen Haar eine oft erprobte große Wirkung erreicht.

Solche liebenswürdige, weich gesehene und fein hingesetzte Köpfe scheinen uns neben einfacheren Federzeichnungen das Charakteristikum der Mailänder Schule zu sein, die in der vollendeten Zeichnung geradezu eine Spezialität besaß und zuerst auch Porträtblätter schuf, die an Kunst und Wert den großen Bildern nicht nachstanden. Luini, Boltraffio, Cesare da Sesto sind hier die ersten Meister, ihre Zeit ist der Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, aus der Detailliebe und dem Naturstudium des großen Beginners Lionardo entwickeln sie eine vornehme und selbständige Kunst. Von Cesare da Sesto besitzt die Albertina einen wundervollen Hieronymuskopf in Kreide und Rötel auf rotem Grund und einige unvergeßliche Studien von Köpfen, eine Frau en face und einen entzückenden Knaben im halben Profil. Von Luini finden wir die Rötelstudie eines nackten Mannes in hebender Stellung, die an edler Weichheit ihresgleichen sucht. Und auf denselben Meister, wenn auch nicht ganz sicher wird das hervorragende Brustbild der Dame mit dem Fächer zurückgeführt. Der Grund, Luini diese Figur zuzuweisen, liegt in der bei ihm stets beobachteten Fingerhaltung; die Finger greifen nicht, sondern legen sich an den Fächer an. Um so weniger will der feine, fast spitze Gesichtstypus zu ihm passen, obgleich er meisterhaft herauskommt. Die engen, fast geschlitzten Augen, die stark vorspringende Nase, der knospenhafte Mund,

das vorgerundete Kinn und der exotische Kopfputz machen ein scharf ausgeprägtes Gesicht, das um so bestimmter hervortritt, als es allein genauer durchgezeichnet ist, während der Oberkörper nur angedeutet bleibt. Sehr geschmackvoll ist die Kreidezeichnung zum Teil mit Pastell getönt. Eine berühmte Zeichnung dieser Mailänder Art, ganz in schwarzer Kreide und weiß gehöht, besitzt die Albertina in einem stehenden Mädchen mit offnem Haar als Kniestück, dessen Meister uns unbekannt ist. Früher galt es natürlich als Raffael, und das Mädchen hieß natürlich Fornarina, es wurde schon im achtzehnten Jahrhundert gestochen und später auch lithographirt und kam als eines der Extrastücke aus der Sammlung des Duc de Ligne nach Wien. Man vermutet jetzt, daß es dem Boltraffio zugehört, der seine Köpfe auf einen ähnlichen ovalen Typus konstruirt. Diese Köpfe des Boltraffio sind der Stolz der Mailänder Schule, vollendete Porträts aus der Zeit um 1500, vollkommen farbig durchgeführte Pastelle, die ersten bedeutenden dieser Art, die wir besitzen. Zwei Prachtexemplare, fast in Lebensgröße, hängen in der Ambrosiana in Mailand: ein weibliches Bildnis (früher Isabella von Aragonien genannt) und ein männliches (angeblich Francesco Melzi).

Es bedarf noch einer Umschau in den anderen italienischen Schulen, die außerhalb dieser Florentiner, Römischen und Mailänder Gruppe liegen. Die Beobachtung wird überall dieselbe sein. In der älteren Zeit ist die Handschrift der Künstler auf den Zeichnungen peinlich und dogmatisch, Schärfe und Deutlichkeit geht ihnen über alles, die Notiz und Mitteilung ist ihnen wichtiger als das Bildmäßige. Später wird diese Handschrift ausgeschrieben, die Züge erhalten individuelles Gepräge, und auch in der kürzesten Notiz verleugnet sich nicht die Souveränität. Die Detaildeutlichkeit tritt zurück vor der bildmäßigen Wirkung, die schon im ersten Entwurf probirt wird. Aus der gewünschten Kürze und der malerischen Schnellwirkung bildet sich ein eigentümlicher stenographischen Zeichenstil, der den Blättern einen großen

FRANÇOIS BOUCHER



Wien: Albertina

VIER STUDIENKÖPFE NACH KINDERN

In Rötel auf weissem Papier

Augenblicksreiz verleiht. Gleichzeitig wird die Zeichnung als Bild, das Bildblatt immer häufiger, und es wächst zwischen Zeichnung und Bild eine anmutige Mittelgattung herauf, die die Vorzüge beider vereinigt.

Ein Perugino-Blatt ist ein ausgezeichnetes Beispiel altertümlicher Strenge. Es ist der Entwurf des umbrischen Meisters, der als Lehrer Raffaels gilt, zu seiner Taufe Christi, in der S. Agostinokirche zu Perugia, eine gelbe Bisterzeichnung von peinlicher Gewissenhaftigkeit in Linie und Schatten, in den Konturen wie ciselirt, in den Faltenaugen wie ausgebohrt, so wie es die umbrische Zeichenkunst liebte. Das Blatt ist ein merkwürdiges Besitztum des Städelmuseums in Frankfurt, indem es auf seiner Rückseite eine Federzeichnung (der heilige Martin mit dem Teufel) zeigt, die zu den besten Proben dieser umbrischen Kunst zählt und einem Schüler des Perugino, Eusebio di San Giorgio, zugeschrieben wird. Den scharf gezeichneten Blättern dieser umbrischen Schule stehen die sauberen Zeichnungen des Bolognesers Francesco Francia sehr nahe, Pinsel- oder Federzeichnungen auf Pergament von unglaublicher Delikatesse. Ein Parisurteil von Francia, eine heilige Katharina von Perugino sind kleine Juwelen der Bisterzeichnung. Auch Pisanello gehört dazu, selbst ein Juwelier, ein kapriziöser Verehrer schöner gemeißelter Sprüche, kostbarer Kostüme, bunter Ornamente und des ganzen schimmernden Jagd- und Festapparates. Berlin, Paris, Wien hüten ihre Pisanellos besonders sorgsam, diese zierlichen kleinen Püppchen von Damen mit ihren Falken und Windspielen, über deren Rückseiten federgezeichnete Guirlanden und Festons laufen. Der Duft archaischer Preziosen spielt um diese Blätter. Man nehme einen Mantegna, wie ihn die Uffizien besitzen. Es ist eine wunderbar sorgsam gezeichnete Darstellung der Judith mit dem Haupt des Holofernes, Judith eine grausame Prachtfigur wie aus Erz gegossen. Rechts läuft, wie ein chinesisches Merkwort, die Inschrift des Künstlers entlang, seine Buchstaben herabtropfend. Dann schlagen wir alte Schriftsteller auf und

finden im Vasari die Stelle, wo er voll Bewunderung diese selbe Zeichnung beschreibt, die er in seinem Album besaß.

Aus der strengen und scharf modellirten Schule der Alten in Umbrien und Padua treten wir über Verona in die venetianische Welt ein, wo das große Prunkbild Italiens, die Pracht der Ölfarben langsam in die Erscheinung tritt. Den geschnittenen Profilen Pisanellos treten die weichen Charakterköpfe eines Bonsignori in der Veroneser Schule gegenüber. Fürsten und Kardinäle werden in malerischer Kreidetechnik auf das Blatt gesetzt, lebensvolle Profile auf dunklem Grund ohne allzu grelle Lichter. In Venedig selbst wird die strichelnde Zeichnung eines Carpaccio bald überwunden zugunsten einer malerischen Andeutung der Bildwirkung. Schon Basaiti weiß mit seinen Häkchen in Bäumen und Steinen sich die Natur eigenartig aufzunotieren. Tizian, ähnlich wie Velasquez, setzt die Teile der Komposition in wenigen Strichen hin, deren Schatten von einer schrägen Schraffirung bezeichnet sind, wie auf der Frankfurter Vorstudie zum Wunder des heiligen Antonius. Wir würden gern noch mehr von der Federzeichnung der Venetianer erfahren, aber diese Blätter treten in unseren Museen zurück hinter die zahllos erhaltenen Tusch- und Ölskizzen, die die Späteren vorzogen. Eine Himmelfahrt Mariä von Tintoretto, ein Christus am Kreuz von Jacopo Palma, eine Anbetung der drei Könige von Paolo Veronese sind drei treffliche Blätter der Albertina, in denen diese lichter- und schattenreiche Kompositionskunst Venedigs sich ausspricht. In raschem Wurf streut der Künstler die Flocken seines Lichtes und die Ballen seines Schattens über die Fläche, aus deren Kombination sich die Modellirung der Figuren zu ergeben scheint. Bisweilen trifft sich hier venetianische Zeichnung im Stil mit der niederländischen eines Rembrandt. Die Landschaftsskizzen des späteren Bolognesers Guercino sind in der schwungvollen Manier der Bäume und der rücksichtslos tiefen Schattengebung im Vordergrunde die genialsten Zeichnungen dieser Art

in Italien. Der Neapolitaner Salvator Rosa zieht die letzten Folgerungen dieses hohen Skizzenstils. Er setzt Federzeichnungen hin, die, mit schnellen Zickzacklinien schraffirt, blendend lebendige Konturen hervorzaubern, vorn die Entwickelung eines Chaos zu Menschen, hinten die kaum gehauchte Perspektive. Oder er tupft die Ölfarbe auf ein geöltes Papier, wie es die Venetianer, wie es Castiglione in Genua meisterhaft verstand, und erhält die Illusion einer farbigen Skizze, die einst zum Gemälde wachsen wird.

Die große Schule der Bildzeichnung, des vollendeten Aktes, der durchgebildeten Gewandfigur wird durch die Caracci in Bologna begründet, die als Leiter einer ersten Akademie auch die Gründer eines akademischen Zeichenstils wurden. Alles, was bisher einzeln ausgebildet war, die Strichzeichnung, die Kreuzschraffirung, die Häkchenandeutung, die weiche Rötelmodellirung, der prächtige Kopf aus Kreide, das leicht getönte Bildnis, die graziöse Verkleinerung großer Kompositionen, findet hier eine gemeinsame Würdigung und Disziplin. Annibale Caraccis hervorragende Rötelköpfe und die vollendete Studie eines Schreibenden von Domenichino, Guercinos berauschend weiche Rötelstudie von Diana und Aktäon in der Albertina und Guido Renis Viktoria in Berlin, deren Gewandwellen in drei Serpentintönen dahinrauschen, sind Beispiele dieses Zeichenstils spielender und stets veränderlicher Technik, der sich von Italien über die malende Welt verbreitete wie seine Schule des bel canto. In den akademischen Schwarz-Weißköpfen unserer Kunstschulen hat er seine letzten Reste hinterlassen.

Ein üppiges Feld dieser europäischen eleganten und treffsicheren Zeichenkunst ist das Frankreich des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Was italienische Renaissance in strenger Schule sich erobert hat, wird hier in spielende Verwegenheit und heitere Lebenskenntnis, in majestätische Fülle und sinnige Begrenztheit umgesetzt. Ein Kopf: wenige Kohlenstriche um das Haar, ein Verlaufen nach der Brust, einige sichere Linien um Nase

und Auge, einige leichte Schatten, dann ein paar Rötelbelebungen an Lippe und Augenwinkel und ein paar weiße Striche über die Glanzstellen der Stirn und Wange. Eine Dame am Tisch: wenige Rötellinien, die weich in den Faltenschatten verlaufen, im Gesicht kurz und präcis werden und den Grund schnell ein bißchen abtönen. Eine Landschaft: eine dunkle Brücke, getuschtes Wasser, Baumstämme mit Zickzacklinien schraffirt, Häkchen kreuz und quer als Blättergruppen, vorn etwas dicker und größer, hinten feiner und zarter, ein bißchen Kurrentlinie am Horizont als Berg, zuletzt vorn ein paar Schlingen und Kurven als Gräser und mit der Tusche rasch die Schatten etwas eingerieben. Ein bestelltes Porträt: gut gestimmte Farben, noble Anordnung und nun mit den Pastellen schnell und sicher die Töne hingesetzt, mit dem Finger vermischt und schließlich die präziseren Linien mit harten Stiften nachgefahren, das Bild ist tadellos und, wenn auch Skizze, doch ein Eindruck ausgeführter Malerei. Es ist eine köstliche Reihe von Claude Lorrains Landschaften zu den Schäfereien Fragonards, von den Porträts edler Herren auf Rigauds Blättern zu den Pastellkavalieren Watteaus und seinen Chinesenstudien, von Dumonstiers oder Lagneaus Charakterköpfen zu den Mädchen des Greuze und den zarten Kreidestudien des Pesne, von Bouchers Venussen und Amoretten zu den kleinen Sitten-Bildchen des Chardin oder Wille oder Boilly, wie sie da sich finden: der Guckkasten oder der Schuhputzer oder die beiden Schwestern oder der öffentliche Schreiber, Bildchen, in denen schon nicht mehr Italiens, sondern der Niederlande Geist mitspricht: die kleine Geschichte, die kurze Anekdote im Hausformat. Die Entwickelung Frankreichs vom Spiel des Rokoko zur Beschaulichkeit des Interieurs, vom Götzendienst weiblicher nackter Schönheit bis zur heimlichen Schäferidylle ist hier auf dieses Hausformat gebracht, das niemals die Grazie der französischen Hand verleugnet. Alle Techniken dienen diesem liebenswürdigen Werk mit Vergnügen, und je rascher sie von der Hand gehen, desto mehr bewahren



Wien: Albertina

DÜRERS BRUDER ANDREAS, DER GOLDSCHMIED

Federzeichnung

sie die Laune des Künstlers, der ein göttliches Modell, die Stimmung eines Interieurs, das Lächeln eines Mundes, die Gentilezza eines Hofmannes oder nur ein bon mot auf das Papier bringen will. Wer denkt noch viel an das Bild, dem die Zeichnung eine Vorprobe ist? Die frohe Maskerade dieser Probe, die Lust der geschickten Improvisation, die lockende Freiheit der Kunst ist ein eigenes Vergnügen geworden, mit dem Organ für den Mut der Skizze erwacht das Organ für die Sprache der Zeichnung, man beginnt, dem Künstler gespannter auf seine Hand zu sehen, man beginnt, die neuen Zeichnungen zu schätzen und die der Väter zu sammeln. Die Zeichnung ist aus der Studirstube hinausgetreten unter den glänzenden Himmel der Virtuosität.

KLIMATISCHE UNTERSCHIEDE BRINGEN die Abwechselung wie in die Gemälde so erst recht in die Handzeichnungen alter Meister. Die Persönlichkeiten werden von gemeinsamen nationalen Kunstinteressen zu Gruppen zusammengefaßt, und jeder Landstrich hat seine Gewohnheiten, seine Stile. Die italienische Zeichnung hatte sich auf das schöne und exakte Bild hin entwickelt, das im siebzehnten Jahrhundert der Prüfstein des guten Zeichners war. Nach Frankreich ging dieser Stil hinüber, indem er sich den klimatischen Veränderungen anpaßte, das heißt, indem er der Grazie und dem Geistreichtum keine Hindernisse in den Weg stellte. Eine etwas andere Variation findet in Belgien statt, wo unter dem Einfluß eines Rubens und van Dyck ein großzügiger Stil der Zeichnung sich ausbildet, der das durch Temperament ersetzt, was ihm an Grazie abgeht, aber doch sich an dem Kanon Italiens gebildet hat. Ein Stück weiter — und die Niederlande zeigen uns den den Italienern entgegengesetzten Pol, einen Stil der Zeichnung, der nicht

so sehr auf Vollendung als auf impressionistische Wirkung ausgeht, in Landschaft und Figur äußerst vielseitig wird und in Rembrandt einen Höhepunkt der geistreichen und malerischen Skizze erreicht, gegen den auch die moderne Zeit nicht mehr aufgekommen ist. Nicht durch Geistreichtum, nicht durch imposante Bildwirkung, nicht durch Vielseitigkeit, sondern vor allem durch eine unheimliche Liebe zum Detail zeichnet sich endlich die alte deutsche Zeichenkunst aus. Wenn man das eigentliche Wesen der oberdeutschen Schulen im sechzehnten Jahrhundert sucht, so muß man es in der Zeichnung suchen. Wenn jemals die Zeichnung eine Art feinere Kammermusik der Malerei war, so war sie es hier bei Dürer und Altdorfer und Holbein. Geborene Maler waren ja diese Künstler niemals. Sie sehnten sich wohl nach Farbe, aber — vielleicht mit der einzigen Ausnahme Grünewalds — hatten sie die Empfindung für Farbe nicht von Haus aus mitgebracht, sondern durch eifrige Studien der Italiener und der Niederländer erst herangebildet. Einige von ihnen blieben notorische Barbaren, andere brachten es schließlich doch zu einer Beherrschung der Farbe, die sich den Venetianern und Vlamen schüchtern an die Seite stellen konnte. Ihr Wesen liegt im Kleinen, in der Zeichnung, im Holzschnitt, im Ornament, im Druck. Sie haben als Zeichner sich völlig ausgegeben und in ihren Blättern Kunstoffenbarungen geliefert, die an Wert den größten italienischen Gemäldecyklen gleich stehen. In der Bildergalerie machen sie sich niemals so gut wie im Kupferstichkabinett. Und oft überkommt uns das Gefühl, daß die scharfe Zeichnung, die meist das Gerüst ihrer Bilder wird, reiner und genußvoller auf diesen Blättern zu betrachten ist, die wir langsam und bedächtig durch unsere Hände gleiten lassen. Das Land der Zeichnung hat viele lachende Wiesen und breite Ströme, aber in der alten deutschen Kunst besitzt es seine Hochburg.

Wir werden uns zunächst mit Dürer beschäftigen, der allein alle Tugenden deutscher Zeichenkunst vereint. Wir vertiefen uns zunächst in den Hauptschatz der Alber-

tina, den unersetzlichen Zyklus von Zeichnungen Dürers, den man die „Grüne Passion" nennt.

Die „Grüne Passion" besteht aus elf grünen Blättern, etwa achtzehn zu neunundzwanzig Zentimeter groß, auf denen Dürer mit Feder, Tusche und Deckweiß die Stationen von Christi Leiden schildert: ein Kalvarienberg mit Feder und Pinsel. Die grüne Tönung gibt die mittlere Farbe her, die Schatten werden verdunkelt, die Lichter aufgehöht, die Konturen sind scharf und bestimmt mit der Feder gezogen. Die Aufhöhung mit dem deckenden Weiß, eine Manier, welche sich besonders in diesen deutschen Schulen einer ungemeinen Beliebtheit erfreute, ließ sich namentlich im Vordergrunde, aber auch am Himmel sehr vorteilhaft verwenden; sie bringt vorn die Figuren stark heraus, sie läuft an den Säulen, Wolken, Gewändern, Haaren, Rüstungen entlang, und das Licht ergießt seinen Zauber in alle Fugen. Je nach dem Gegenstand sitzt das Weiß in breiteren Flächen darauf oder ist mit einem feinen Pinsel nur leicht markierend hingesetzt.

Mit diesen wenigen Mitteln schildert der Künstler große Dinge. Er ist ganz von Liebe zu seinem Stoff hingerissen und erzählt ohne Ermüdung und ohne Verlegenheit. Er bietet ein großes Volk auf von türkischen Lebemännern, rauhbeinigen Landsknechten, lanzenbewehrte Trupps von Reitern und Fußsoldaten, zarte und empfindsame Frauen, neugierige Kinder, in denen eine Ahnung Christi zu leben scheint, und von ihnen allen unterschieden der Leidende selbst: eine hoheitsvolle Figur, selbst in der Ecce homo-Szene ein gebrochener König, stets ein Antlitz wie aus einer anderen Welt, über das die Marter der Erde hinzugehen scheinen, ohne das Unsterbliche in der Seele zu berühren. Die Schilderungen beginnen mit der Vorführung vor Pilatus und endigen mit der Grablegung, und jedes Blatt umfaßt eine Welt von Beobachtungen, die mit Bienenfleiß zusammengetragen sind.

Dürer gewinnt nicht überraschende Effekte oder ge-

waltige Einzelzüge, es liegt ihm auch nichts daran, geistreiche Licht- oder Kompositionsprobleme zu lösen, er will nur erzählen, wie das Märchen erzählt, das wir so oft schon hörten und das wir gern jedesmal ein wenig weiter ausbauen. An Figuren mangelt es nicht, grauenerregenden, abscheulichen und mitleiderregenden, schönen, und die Örtlichkeit wird bis in den Horizont aufs sorgsamste durchgezeichnet. Die Phantasie belebt jeden Winkel, und man fragt sich oft, wie bei dem Gewimmel eifrig beschäftigter Gestalten noch Raum für die kleinen Lieblichkeiten eines Tordurchblicks oder einer Baumgruppe bleiben konnte. Solche Wunder vermag die einfache Feder und ihr Genosse, der weiße Feinpinsel, zu vollenden, wenn ein guter Deutscher in der engbegrenzten Heimlichkeit seiner Werkstatt elf kleine Blättchen zum Sprechen bringt.

Wenn auch von Dürer vielleicht nicht so viel Handzeichnungen erhalten sind als von berühmten Italienern, so ist ihr Inhalt doch mannigfaltiger. Von den kleinen geistvollen Verzierungen, mit denen er Bücher schmückte, bis zu den ausgeführten aquarellirten Landschaften, von der Gewandstudie einer Madonna bis zum Trachtenbild einer Nürnbergerin findet man hier Alles, was eines feinen Künstlers Herz bewegen kann. Bald läßt er seiner Phantasie in den Ornamenten freies Spiel, bald zeichnet er sich ein Tier ab mit all den kleinsten Details, die er sorgsam in Farbe wiedergibt. Es gibt keine Zeichnung von ihm, die nicht von Liebe durchdrungen wäre. Wir täuschen uns nicht, wenn wir manchmal bei Italienern das Persönliche und Interessirte in der Zeichnung vermissen, wenn uns ihre großen schönen Köpfe nur Zeugen einer selbstbewußten Technik zu sein scheinen, während auf Dürers Blättern nicht eine Linie, nicht ein Häkchen steht, das nicht beseelt wäre. Zeichnet er wuchtiger und großzügiger, so fühlen wir mit ihm die Macht des Modells; zeichnet er minutiöser und zugespitzter, so steigen wir mit ihm tief hinein in das Reich der Mannigfaltigkeiten. Auf seinen Blättern sind alle Stoffe vertreten und alle

WOLF HUBER



Budapest: Nationalgalerie

LANDSCHAFT

Tuschfeder

Techniken, es herrscht auf ihnen jene echt deutsche Vorurteilslosigkeit jedem Gegenstand, jedem Naturausschnitt, jedem Winkel lebendiger oder toter Natur gegenüber, die man Realismus nennen könnte, wenn dies Wort nicht gewöhnlich für eine kleine Richtung in der Kunst gebraucht würde. Den Nordländern, Deutschen und Holländern war es gegeben, das ganze Reich der Wirklichkeiten bis in die unscheinbarste Ecke mit liebevollen Augen zu betrachten; wenn die große Malerei nicht immer Gelegenheit schuf, diese Sehnsucht zu betätigen, so waren die kleinen Blätter der Handzeichnungen, wie die Holzschnitte und Stiche, bereit, allen solchen Wünschen entgegenzukommen.

Wir blättern die Dürerschen Handzeichnungen durch. Der Kopf eines Unbekannten, mit wenigen schwarzen Kreidestrichen hingesetzt — oben schrieb der Künstler dazu: „Also pin ich gschtalt in achtzehn Jor alt.“ „Meine Agnes“ (seine Braut) in ganz leichten Federstrichen. Die Studie zu einem Apostelkopf, auf grünem Papier mit weißen Lichtern, knorrig, von Leben sprühend und meisterlich im Formgefühl hingesetzt. Immer finden wir, bisweilen freilich unecht, Dürers schönes Monogramm, das seine dekorative Hand gern auf einen Pfeiler, einen Mauervorsprung, stets wie ein sorgsames Wappen hinsetzt. Rasche Federzeichnungen folgen zu größeren Bildern, als Entwurf nicht so notizenartig, wie es ein Italiener machen würde, sondern viel malerischer, weil er auf den Bildeindruck geht, statt auf die Einzelform, die ihn nur als saubere Durchzeichnung interessiren würde. Dann überrascht eine nackte liegende Nymphe, den Kopf auf die Hand gestützt, auf dunklem Papier mit scharfen weißen Lichtern, wie es Baldung Grien und alle anderen Deutschen liebten. Sein Monogramm mit der Jahreszahl 1501 erhebt sich wie gespenstisch weiß auf dem weiten Himmelshorizont, und darüber schreibt er: „Daz hab' ich gfisyrt“ (skizzirt). In derselben Technik — es ist eine ähnliche Technik wie die der „Grünen Passion“ — begegnet uns das Blatt mit der schönen großen, überaus

peinlich gezeichneten Lucretia, das eine Vorstudie des Münchener Bildes ist. Zahlreiche Einzelstudien folgen. Gewandstücke, Zehen, Arme, Hände — oft von einer Riesengewalt in der mächtigen, isolirten Größe, wie sie, herausgerissen aus der Natur, auf ein Papier hingesetzt sind. Menzel hat wohl in unserer Zeit ähnlich die Bewegungen der kleinsten Organe studirt, aber Dürer weiß aus zwei knochigen Händen, die sich im Gebet heben, ein ergreifendes und selbständiges Gedicht zu machen. Wenn wir diese Finger, Knöchel und Furchen mit ihren weißen Lichtern bewundern, scheint uns zur Größe der Natur überhaupt nichts zu fehlen, und wieder stehen wir staunend vor der Freiheit der Handzeichnung, die dem Künstler eine solche malerische Energie von Motiven gestattet, auch wenn sie nie Gegenstand eines Bildes geworden wären. Dieselben Hände, später Teile einer großen Verkündigung oder Grablegung, müssen in dem Gesamtkonzert des Bildes verschwinden, während hier ihr Rhythmus seine eigene und ungestörte Kunst findet.

Eher mit Menzel vergleichbar, sind die Blätter mit den Tieren: besonders der famose Hase oder die Blaurake, und noch einmal allein ihr Flügel, Aquarelle von lieblichster Farbenpracht, Zeichnungen von gründlichster Naturkenntnis. Andere bunte Blätter kommen dazwischen, leicht angetuscht, mit halben Farben, wie es Dürer nannte. Ritter und Frauen. Über den Reitersmann schreibt er: „Das ist die Rüstung derzeit in Deutschland gewest.“ Über eine Dame in hellrotem Mantel schreibt er: „Gedenkt mein in Euerm Reich, 1500. Also gehet man zu Nürnberg in die Kirchen.“ Ein andermal über eine Frau in grünem, pelzgefüttertem Schleppkleid: „Also gehen die Nürnberger Frauen zum Tanz.“ Ein drittes Mal: „Also geht man in Häusern zu Nürnberg.“ Dürer liebt solche Beischriften ungemein. Es sind ihm Erinnerungszeichen und sind die Zeugen oft seines menschlichen Verhältnisses zu den Modellen — eine rührende Bescheidenheit scheint in ihnen zu liegen, als ob der Künstler nicht den Kunstwert seiner Leistung als Haupt-

sache hinstellte, sondern ein bestallter Schilderer aller der Dinge auf Erden sei, die er seinen Liebhabern erklärt. Wie sehr spiegelt sich Künstlerwesen auch auf solchen Beischriften! Der Italiener tut es halb unbewußt, der alte Deutsche aus Liebe zum Stoff; Lionardo schreibt Rechnungen, Michelangelo und Raffael ein Sonett auf das Blatt, aber nur aus Zufall, weil es Papier ist; Dürer hütet die Zeichnung mit sauberen Händen und liebt ein jedes Blättchen und schreibt sich darauf nur Dinge von sachlichem Interesse wie ein guter Sammler, der an jedes Stück eine besondere wertvolle Erinnerung hat. Die Albertina besitzt sein Jugendporträt, eine feine und liebliche Silberstiftzeichnung, die er in seinem dreizehnten Jahre von sich machte. Er bewahrte sie sich sorgfältig auf und schrieb später darüber: „Das hab ich aus ein Spiegel nach mir selbst conterfet im 1484 Jahr, da ich noch ein Kind war."

Seinen Gönner, den Kaiser Maximilian I., finden wir in einer Kohlezeichnung, die leider später nicht sehr fein gerötelt worden ist. „Das ist keiser Maximilian", schrieb Dürer dazu, „den hab ich albrecht dürer zw awgspurg hoch obn Awff der pfaltz in seine kleinen stüble kunterfett, do man tzalt 1518 am mandag nach Johannis tawffer." Es ist eine sehr flotte, rasche Naturstudie, die den späteren Gemälden und Holzschnitten zu Grunde gelegt wurde. Und für denselben Kaiser entwarf Dürer den „Triumphwagen", wo die kaiserliche Familie von allerlei Allegorien umgeben daherfährt. Das Blatt, etwas roh kolorirt, ist einer der Hauptschätze der Albertina, zumal die spätere Ausführung in Holzschnitt einfacher ausfiel. Hier ist Dürer, wie auch in einigen Entwürfen für Hoftrachten, der Fürstendiener — eine neue Seite seiner Tätigkeit, vielleicht nicht die fruchtbarste. Trotzdem sind die barocken Typen seiner Allegorien sehr bemerkenswert. Freier war er in den Randzeichnungen zu des Kaisers Bibel, die in ihrer dekorativen Feinheit und ihrer unbehinderten Laune ein köstlicher Beginn der deutschen Buchschmuckkunst wurden.

Eine besondere Gruppe sind Dürers Zeichnungen auf der Reise. Wie er in sein Tagebuch die Kleinigkeiten des Lebens notirte, ohne jede Renommisterei, so zeichnet er seine Figuren treu nach der Natur oder nach älteren Kunstwerken und legt sie in die Mappe. Ein Blatt aus der italienischen Reise vereinigt eine Europa mit einigen Löwenköpfen, einem Apollo und einem Orientalen mit einem Totenkopf in der Hand. Dann treten vornehm gekleidete Venetianerinnen auf, oder er hält den Kopf einer solchen südländischen Schönheit fest mit ihren steilen und marmornen Zügen. Auf der niederländischen Reise verewigt er eine vornehme Dame mit Schleierhaube und Brokatärmeln. Dazwischen einmal einen Neger oder einen Löwen. Den Antwerpener Hafen skizzirt er mit Whistlerischer Leichtigkeit, den Brüsseler Tiergarten dagegen geographisch-perspektivisch. Er verliebt sich in den Hauptmann Felix Hungersperg und schreibt dazu: „Das ist Hawbtman Felix der köstlich lawtenschlaher — zw antorff (Antwerpen) gemacht." Und ebenda findet er einen vortrefflichen Greis, an dessen Barthaaren und Gesichtsrunzeln er sich nicht genug tun kann. Er setzt ihn in einer Pinselzeichnung wundervollster Charakteristik auf das Papier und bemerkt sich: „Der man was alt 93 jor Und noch gesunt Und fermuglich." Wo er nur interessante Objekte findet, sammelt er sie sich, ohne noch zu wissen, zu welchem Zweck, zu welchem Bild. Möglich, daß aus dem Greis einmal ein Petrus wird, aus der Venetianerin das babylonische Weib — hier packte ihn nur der Augenblick, hier lebt er in der sicheren Gegenwart.

Wenn je die Handzeichnungen eines Künstlers für uns seine Selbstgespräche sind, so sind es Dürers. Von den leicht hingehauchten Federentwürfen einer Madonna, die sich mit allerlei Utensilien und Figurenstudien auf einem provisorischen Blatt vereinigt findet, bis zu den sorgsam ausgetuschten Schlößhöfen und geologischen Merkwürdigkeiten lesen wir seine Interessen von den Blättern ab. Wir sehen, wie er sich um die Komposition

HANS LEU



Wien: Albertina

DER TOD UND DAS MÄDCHEN

Weissgehöhte Federzeichnung

von Bildern müht, und dabei interessirt ihn eine Einzelfigur so, daß er sie für sich in klarer Federzeichnung auf ein besonderes Blatt setzt: so gibt es prächtige Apostel und kniende Christusfiguren von ihm. Dann wieder beobachten wir die ersten Keime zu Kompositionen, die selbst wieder nur Zeichnungen oder Holzschnitte wurden: also Zeichnungen für Zeichnungen. Dann die Versuche mit den Farben: ganze Stückchen aus dem Testament als Miniaturbildchen, leicht angefärbt wie ein erster flüchtiger Schimmer des zukünftigen Bildes. Proben von Porträts und Kostümstudien, nicht minder wie Akte.

Einmal ist ein männlicher und weiblicher Akt gezeichnet, der auf der Rückseite durchschlägt: hier auf der Rückseite kontrollirt Dürer seine eigene Zeichnung, indem er die Proportionen des menschlichen Körpers einträgt. Das ganze unermeßliche Können, welches das Fundament der Kunst ist, tritt in hunderterlei Standpunkten gegen die Natur hervor, zeichnerischen Etüden, die das Spiegelbild Dürerscher Schriften sind, jener wundervollen Schriften, in denen ein anbetender Geist mit der Natur um die Vollendung ringt.

An sechs Proben mögen unsere Leser einen ersten Einblick in die Dürersche Welt gewinnen. Das „große Rasenstück“, ein Werk in Aquarell und Gouache auf weißem Papier, ist der Beweis einer Naturliebe, die in unserer naturwütigsten Kunst nicht inniger gefunden werden kann. Der Meister, der Veilchensträuße und Akelei in liebevollster Hingabe nachzeichnete, hat hier mehr als sieben Pflanzen, unter denen man Schafgarbe, Wegerich, unaufgeblühten Löwenzahn findet, zu einem kleinen Idyll vereinigt.

Ein bloßer Arm mit einem Schwert ist die Solostudie für jene Lucretia, die wir oben schon erwähnten. Eine Tuschpinselzeichnung auf grün grundirtem Papier mit weißen Lichtern, teils in Strichschatten, teils in jenen Häkchenkolummen, die Dürers Hand liebte — so groß und breit und so schnell hingesetzt, daß die weißen

Lichter des Oberarms über das sie deckende Schwert durchgeführt sind.

Ein scharf gesehenes Porträt von Dürers Bruder Andreas aus dem Jahre 1514 in Bisterfederzeichnung. Der Bruder war Goldschmied und ist hier als Brustbild am Tisch dargestellt; Dürer verwendete ihn später in einer Radirung. Der eckige Mann ist eckig hingesetzt, in verlorenem Profil, wo nur die Nase aus den knochigen Zügen heraustritt; die Schatten sieht man im Gesicht mit den Häkchenkolumnen angegeben, am Rock sind es schnelle gerade Striche, die die Lichter freilassen, die sich drängen, wo die Tiefen zunehmen, und an den dunkelsten Stellen sich von einer Kreuzlage schraffiren lassen.

Ein kleines fertiges Aquarell auf Papier, eine feine deutsche Landschaft: die gedeckte Holzbrücke, die über die Pegnitz aus Nürnberg heraustritt, die Arbeit einer stillen Stunde in der Heimat, wo man getrost mit dem Tuschkasten vor das Tor geht und die Eindrücke festhält, die von der Jugend an uns umschweben. Man hat Zeit und pinselt es bis in die letzten Details sauber aus, weil man jedes Steinchen und Gräschen von Herzen liebt.

Ein herrlicher Apostelkopf, das Modell eines alten, lebensharten Mannes mit stolzer Nase, hohem Schädel und ehrwürdigem Bart, der den Mund zu verschließen scheint. Wieder eine Pinselzeichnung auf grünem Papier mit weißen Lichtern, in der man mit Vergnügen den Kreuz- und Quergang der Striche verfolgt, die ohne jeden Eigensinn und ohne alle Kleinlichkeiten dem Willen des Künstlers nachgeben, daß sein Geist auch in ihrer geringsten Wendung lebt und nichts mehr künstlich, alles wie von Natur in Vorbestimmung und Charakterschärfe hingesetzt ist. Es ist eines jener kostbaren Blätter der Albertina, die durch ihre Kunst nicht minder wie durch ihr Schicksal uns reizen: eine Vorstudie zu dem Mariä-Himmelfahrtsbilde, das Dürer 1508 (dasselbe Jahr ist auf diesem Blatt verzeichnet) für Jakob Heller

in Frankfurt malte und das 1674 in München verbrannt ist.

Zum Schluß ein kleiner Salvator mundi. Der Jesusknabe, zierlich wie ein Prinzenkind, sitzt halben Leibes unter einer Fensteröffnung, ein rechtes Miniaturbildchen auf Pergament, mit der Jahreszahl 1493 und dem ältesten Monogramm des Meisters. Wäre das Blatt nicht verschnitten, würden wir wohl unten Ein guot jar lesen, denn mit solchen Knäblein, in kolorirten Holzschnitten, gratulirte man sich zu Neujahr.

Auch außerhalb Dürer bietet die deutsche Kunst ein sehr mannigfaltiges Bild in der Handzeichnung. Aber es ist, als ob jeder Künstler oder wenigstens jede Gruppe eine Spezialität hätte gegen die allumfassende Vielseitigkeit Dürers. Wie die spezielle Handzeichnungskunst Claude Lorrains in seinem sogenannten liber veritatis sich zusammenfindet, über das Goethe so begeistert zu Eckermann gesprochen hat, oder wie das „Venetianische Skizzenbuch" alle Manieren der umbrisch-florentinischen Schule umfaßt, so könnte man analog diesen beiden berühmtesten französischen und italienischen Skizzenbüchern künstlich einige deutsche zusammenbinden, die von ihrem eigenen Geiste erfüllt wären, aber nur einzelne Bücher bedeuteten gegen die Bibliothek Dürers. Aus der Fülle der Schulen und Künstler sollen die wichtigsten Gruppen genannt werden.

Die eine ist die Gruppe der schönen Porträts. Zeichnungen Holbeins, Pastellköpfe Cranachs sind die hervorragendsten, und manche anonyme Zeichnung schließt sich ihnen an. Wenn sich der Charakter der Maler durch die Zeichnungen enthüllt, so ist Cranachs Naturell malerischer gewesen als das Holbeins. Holbeins Bilder wirken farblich auf uns fast immer sehr sympathisch, aber man wird bemerken, daß die Farbe bei ihm nur vom Geschmack, nicht vom Auge gebildet wird. Seine Töne sind zurückhaltend, weil er weiß, daß das gut wirkt. Holbein ist zu sehr Weltmann — er ist der europäischeste unter den deutschen Malern —, um in deutschen Koloris-

mus zu verfallen. Er nimmt die Farben wie einen Papieruntergrund und zeichnet darauf. Seine Bilder sind der Einsatz von feinen Zeichnungen in die Farbe, nicht temperamentvolle Malerei. Holbeins ganze Größe liegt in dieser kühlen, objektiven, fast gleichgültigen Zeichnung, die der Linie eine gewisse Aristokratie gibt, weil sie zu klug ist, ihr das ursprüngliche Leben zu geben. So sind Holbeins Zeichnungen Meisterwerke einer Hand, die auf gar keine Schablone gedrillt ist, sondern treu und unbefangen den tausend Möglichkeiten der Physiognomie folgt. Er wiederholt sich nie, bloß weil die Natur sich nicht wiederholt. Gegen ihn ist Cranach der Einseitige, der Typische, aber er hat darum für die wirkliche Malerei mehr übrig. Holbein ist in seinen Zeichnungen ganz schon enthalten, und so sehen wir tatsächlich einen Fall, daß die Beobachtung der Handzeichnung uns dem Naturell der Künstler näher führt und es uns leichter verstehen läßt.

Die zweite wichtige Gruppe sind die Künstler, welche mit dem weißen Licht ihr helles Spiel treiben. Die Deutschen lieben die Technik der dunklen, braunen und grünen Papiere, auf denen Feder oder Tusche die Schatten vertieft und weiße Deckfarbe die Lichter herausholt. Die Lichter gleiten an den Konturen entlang und küssen die Faltenberge und Baumzweige und Mauerflächen und Bergeswiesen, bis sie wie Schnee aussehen. Die nordische Sehnsucht nach dem Spiel des Clairobscur findet hier eine schnelle Befriedigung. Albrecht Altdorfer, der liebenswürdige Märchenerzähler aus Bibel und Historie, zeichnet mit raschen Zügen ein Kreuzgewölbe, um dessen Rippen das Licht spielt, oder einen Wald, dessen Zweige wie Christbaumpoesie herabhängen, und setzt den Tod der Lucretia oder die heilige Familie, die Anbetung der Könige, irgendwelche urweltliche Mythe hinein, mit weißem Pinsel erhöht, daß auf seinen Blättern heut oft nur durch das verwaschene Bild diese Zeugen des einstigen Lichts hindurchleuchten. Auch malt man Köpfe alter Männer gern in dieser Manier. Die weißen Schädel,



Wien: Albertina

KRÜPPEL, BETTLER UND BETTELMUSIKANTEN

Federzeichnung

die weißen Haare geben ein Spiel von feinen Pinselstrichen, die wie Mücken sich dichter zusammenfinden, wo das Licht helle strahlt, und wie verscheuchte Spinnen in das Dunkel hineinlaufen. Große schöne Figuren nicht minder. Es ist eine ganze Schar von Künstlern, die sich ihre Beobachtungen so aufnotirt, Hans Leu, Hans Springinklee und Hans Baldung Grien in erster Linie. Hans Leus Totentänzchen zeigt den Tod als nackten Mann mit dem Schädelkopf, der neben einem abgestorbenen Baum ein Mädchen ergreift. Leu ist kein bedeutender Zeichner, die Falten des Mädchenkleides sind künstlich bewegt und ohne große Anschauung, aber der Eindruck dieser weißen Figuren vor dem dunklen Hintergrund ist so grotesk wie nur je in der deutschen Zeichnung, die das Mephistophelische so sehr geliebt hat. Hans Baldung Grien ist der Meister dieses Genres. Unbekleidete Weiber, die an Bäume gefesselt sind, von Pfeilen durchbohrt, eine Distel in der Hand, Saturnusköpfe von faunischem Typus, Lucretien, die sich den Tod geben, Ritter, die in finsteren Schluchten vom Tod überfallen werden — alles gewinnt bei ihm den Schein des Hexenhaften und Gespenstischen, und die Lichtwirkung der grellen weißen Farbe unterstützt es.

Es ist, als ob Landschaften, wie die Weidenstücke des Wolf Huber, einen ähnlichen Zug trügen. Man sehe, wie die Bäume stehen. Aus krieseligem Boden wachsen sie nackt wie Hexen empor, diese knotigen Stämme, die verwunschenen Menschen gleichen, in Kolonnen hintereinander mit den ängstlichen Rutenzweigen, die sie gen Himmel strecken. Doch Huber ist nicht bloß auf diese Note gestimmt. Er hat weiche Rötelköpfe gezeichnet, und er hat in der Landschaft, wie der zweite berühmte deutsche Landschaftszeichner, wie Hirschvogel, auch mildere Töne gefunden, soweit seine Art, alle Konturen bestimmt und scharf auszubilden, das zuließ. Eine Landschaft als Stimmungsskizze aber kennen diese Meister noch nicht, und sie hätten auch keine Technik dafür zur Verfügung wie die Niederländer. Sie geben Veduten,

wie Dürer es tat, oder sie geben nur zusammengestellte Details. Sie sehen Zweige, Gräser, Blätter, Sträucher und fürchten sich, ihre Impression hinzustellen. Ein Baum aber, dessen Bau ängstlich nachgezeichnet ist, bekommt leicht etwas Drohendes, Peinliches, Wolfsschluchtartiges. Keine Zartheit der Empfindung versöhnt, kein feinerer Geschmack, wie es die Rasenstücke Dürers so unnachahmlich taten. Die Gräser, besonders im weißen Lichte, springen oft wie Blutstropfen auf, die Landsknechte der Erde entschlugen.

Je nach Laune, aber auch nach Bedürfnis arbeiten die Zeichner. Die einen für die Philister, die anderen für die Bohême. Es gibt Gruppen von Zeichnungen, die unter Ausschluß jedes Geistreichtums dem Bürgersmann seine Lieblingsideen vorführen, und wieder andere, die die Leute übermütig herausfordern. Eine ganze Klasse der Philisterarbeiten sind die beliebten Kalenderzeichnungen, die mit mäßigen Variationen das Thema im Zwölfer-Ritornell besingen. Im Januar sitzt Männlein und Weiblein bei Tisch, vor einem kleinen Fischchen. Im Februar wärmt sich der Wanderbursche am gastlichen Feuer. Im März erschallt mächtiges Holzschlagen. Melken und Buttern ist das Zeichen des April. Ein wonniges Bad und ein kräftiger Trunk im Mai. Juni bringt Schafschur, Juli Heu- und August Kornernte. Gepflügt wird im September und im Oktober gekeltert. Im November ist Spinnenszeit und großes Schweineschlachten im Dezember. Das gab Gelegenheit zu trefflich verständlichen Bildchen mit mehr oder lieber weniger Zeichenkunst. Die Künstlergruppe um Beham ist hier zu Hause.

Die anderen kommen aus der Schweiz. Dort lebte Wanderlust, und nicht jeder gleich ging auf so feinen Füßen wie Holbein, der von Süddeutschland gekommen war, ein Kavalier wurde und zuletzt Englands Herrschaften porträtirte. Die Landsknechte und das Kriegsspiel zogen andere an. Nicolas Manuel Deutsch war Baumeister, Dichter und Maler, aber er liebte die Ungenirtheit. Urs Graf war ihm jedoch über. Sein Leben ist ein Lob-

lied auf die Bohême und seine Zeichnungen nicht minder. Er trank und schimpfte unbändig und ließ seine Phantasie so locker laufen, daß keine Sitten sie hielten, nur seine gute Zeichenkunst ihr die Grenzen gab. Grausamkeit und Lüsternheit, Satire und Menschenkenntnis sind die Signaturen seiner Kunst. Da sieht man eine Enthauptung, auf dem Rade rollt die Seele eines Gerechten fort, die ein Engel bewillkommnet. Die Seele eines Bösen entführt der teuflische Drache. Hinten Galgen und Menschenreste. Oder ein dicker Centaur sitzt neben einem dicken Weibe mit einem Kinde und hält den Pokal hoch. Oder ein Weibchen in breitem Hut geht durchs Wasser und hebt gar unzüchtig ihr Kleid. Urs Graf ist einer aus jener Künstlerreihe von Satanikern, die die Kenner schätzen, weil sie Dinge sagen, die andere verschweigen, und die auch ich hier verschweigen muß. Im Kupferstichkabinett sitzen diese „Feinschmecker" an einem besonderen Tisch und lassen die Blätter langsam durch ihre Hand gleiten, diese Blätter mit ihren erotischen Capriccios und den wilden Lebenssatiren, den furchtbaren Räuberstücken und den merkwürdigen Martyrien, in denen sich der Schweizer Graf, der Franzose Callot, der Spanier Goya und der Belgier Rops als enger internationaler Kreis durch vier Jahrhunderte zusammenfinden. Alle sind sie vollendete Techniker, wie es die Satire verlangt, wenn wir ihr glauben sollen. Ihre Feder spielt mit dem Leben, sie markiert den karikirenden Akzent, sie träumt die stimmunggebenden Hintergründe, sie faßt die Form in geschliffener Schärfe wie das espritvolle Wort. Und sie sucht die Geheimnisse.

Am Ende des sechzehnten Jahrhunderts begegnet uns in Deutschland Elsheimer als Vorahnung Rembrandts. Die Zeichnungen Elsheimers sind leichte Federspiele mit Physiognomien oder Menschenansammlungen, auf Licht und Schatten gesehen. Aber ein Menschenalter später hat Rembrandt dieses System erst mit Konsequenz durchgeführt. Wir treten in die Niederlande ein, wo das germanische Wesen seinen großen, malerischen Stil findet.

Das Zauberwort dieser Malerei heißt Licht, und sein größter Prophet ist Rembrandt. Was die guten kleinen Niederländer, der Delfter Vermeer oder Pieter de Hoogh als tägliche Speise verzehren, wird bei ihm zum Festmahl. Aus einem bunten Atelier voll kostbarer Stoffe und seltener Waffen, über die ein Lichtstrahl vom Fenster aus streicht, wächst ihm eine fabelhafte Welt empor, wo christliche und antike Götter, hebräische und griechische Sagen unter das Dogma des Lichtes gestellt werden. Es ist nicht mehr das alltägliche Licht, das durch Fenster eintritt und durch Türen austritt, es ist das göttliche Licht, das Zauber webt und den großen Rhythmus aller Dinge dichtet. Von Heiligen geht es aus und verliert sich in das Dunkel gewöhnlicher Sterblicher, von Sündern strahlt es wieder und läßt die Philister im Schatten. Es taucht die ganze Welt, gleichviel ob wirklich oder phantastisch, in eine künstliche Luft, wo das Licht König ist und die Finsternis Diener. Der Maler sah die Sonne und machte sie frei und mutig zum Herrscher des schönen Scheins. Er bezog Alles auf den Maßstab Licht und Schatten, und wo diese nicht waren, sah er sie hinein und ordnete die Dinge danach. Die Apotheose des Lichts erhob sich über der Poesie des Helldunkels und über den Geheimnissen des Schattens. Es war zum erstenmal, daß ein Künstler dies nicht nur folgerichtig durchführte, sondern auch über die Wirklichkeit hinaus übertrug. Er war von Temperament Maler, wie nur je einer es war. Die Zeichnung mußte ihm eine Feindin seiner Poesie scheinen, und er hat sie nur zur Notiz verwendet. Mindestens den Schimmer einer Radirung mußte er ihr schon verleihen, um sie seinem Auge erträglich zu machen. Er zeichnet — wenn ich so sagen darf — wie einer, der über die Natur wütend ist, daß sie ihm immer mit ihren Linien kommt. Linien sind ihm ein Greuel, er kennt nur helle und dunkle Flächen, und wenn eine Linie nötig ist, so zeichnet er sie mit genialem Unwillen. Er bildet sich einen eigenen Stil. Er braucht fast nur die schnelle Feder und die

REMBRANDT



Wien: Albertina

ELEFANT

Kreidezeichnung

weiche Kreide. Mit dem geringsten Aufwand von Mitteln läßt er die Komposition, den Kopf, den Akt, die Landschaft aufs Papier fliegen, eine Ahnung nur der Wirklichkeit, und er kann es nicht erwarten, mit Tuschschatten in den Vordergrund, in die Köpfe, in die Bäume zu fahren, um das Dunkle gegen das Helle zu stellen. Er zeichnet wie aus einem glühenden Haß heraus wunderbar schön. Wie verachtet er diese Architekturen mit ihren geraden Säulen und philiströsen Ornamenten — er notirt sie schwankend und ungefähr. Die Wölbungen streicht er schnell mit Tusche voll, um sie dunkel zu haben. Die Figuren rast er herunter, wie wenn sie ihm verloren gingen, falls er ihnen eine Minute mehr widmet. Dazwischen kritzelt er mit der Feder, um ihre Elastizität zu probieren. Bäume umfährt er eiligst mit ihren Konturen und pfeffert eine Portion Tusche in ihre unteren schattigen Teile. Kommt es sehr dunkel, ist's ihm nur recht, kommt's etwas trocken und staubig, ist's ihm auch recht. Nur schnell die Idee los werden, die Wirklichkeit hinter sich haben, die Gesichter genügen lassen an einigen Querstrichen, die Mund und Nase markiren, nur fort von dieser banalen Wirklichkeit und nach Hause, wo unter dem schönen Zauber des Atelier-Bric à Bracs die Phantasie hochfliegen kann, so hoch, wie sie will.

Ein kleiner Geist wäre bei diesem Verfahren gescheitert. Ein Rembrandt schuf den impressionistischen Stil der Zeichnung. Seine Flucht vor der Wirklichkeit wurde ihm zum Flügel, seine Eile vor der Natur wurde eine neue, seltene Konzentration der Sehfähigkeit. Die Zeichnungen keines Meisters haben einen so persönlichen Stil wie die seinen. Wer drei von ihnen sah, erkennt und kennt sie alle. Sie sind Legion, aber man sieht sie sich nicht über. Sie zeugen, was sie auch behandeln, von einer genialen Hellseherei des künstlerischen Auges. Ob heilige Stoffe, ob profane, Porträt, Phantasie, Reiseerinnerung — immer sind es ein paar Striche und Schattenflecken, die uns eine Welt vorzaubern, farblos und doch so farbig, gestaltlos und doch so bestimmt.

Köpfe, liegende Mädchen, Personen am Tisch, der prachtvolle Elefant und die Kopie von Raffaels Castiglione weisen seine ausgeschriebene Handschrift. An dem Castiglione können wir verfolgen, wie wenig ihm das Modell war. Raffaels Castiglione-Porträt, das jetzt im Louvre hängt, war damals in Amsterdam versteigert worden. Rembrandt machte danach diese Zeichnung, auf der er sich (übersetzt) notirte: „Graf Balthasar von Castiglione von Raffael — verkauft für 3500 Fl. Diese ganze Ladung des Lukas van Uffelen bewertete sich auf 59 456 Fl.“ Rembrandt war ein Sammler, die Preise der Auktion interessirten ihn — hat er das Bild nach dem Original oder aus dem Gedächtnis kopirt? Es stimmt so wenig mit dem Original, daß wir annehmen müssen, entweder war ihm das gleichgültig, oder sein Gedächtnis war menschlich schwach. Ihn interessirte nur etwas die Stellung, die er dann auch anderweitig benutzt hat: ein Kopist war er weder vor der Kunst noch vor der Natur.

Jede Zeichnung wird von dem Temperament ihres Künstlers geleitet. Der alte Kölner Künstler zeichnet seine Falten in geraden Strichen, an denen Häkchen hangen, mit großer Sauberkeit, als ob Falkenstege und -auge gemalte Buchstaben werden. Dürer setzt seine dunklen und hellen Striche als sorgfältige Parallelen oder konzentrische Kreissegmente hin, indem er die Schatten- und Lichtwirkungen wie eine graphische Darstellung von Planetensystemen ausführt. Urs Graf amüsirt sich mit seinen Linien, die er die Form leicht umschmeicheln läßt und bald frech, bald schüchtern hinsetzt, je nach ihrem Verhältnis zum Auge des Beschauers. Raffael ringt in seinen Madonnenstudien mit der Klarheit der Form, die er in Konturen festhält, ohne an das Licht nur vorübergehend zu denken. Rembrandt sieht nur das Licht und umgrenzt es, so schnell es gehen will, der Bildwirkung wegen. Er gibt sich so wenig Mühe um eine vollendete Zeichnung, daß er ohne geringsten Skrupel auch mit falschen Linien in die Formen fährt oder Verzeichnungen

unkorrigirt stehen läßt, um nur Licht und Schatten in ihrem schönen Kampfe nicht zu stören. Eine Zeichnung wie die liegende Frau mutet uns zuerst an wie der Witz eines modernen Franzosen, der mit drei Strichen eine Welt sagt. Rembrandt macht einmal mehr, einmal weniger Striche, niemals legt er es darauf an, ostentativ mit einigen charakteristischen Linien die Hauptsache zu sagen, und doch sagt er es. Dies unterscheidet ihn von Forain oder einem anderen geistreichen Modernen. Sein Impressionismus ist unbeabsichtigt und gar nicht gewollt geistreich. Es ist nur die notwendige Folge des Hasses gegen alle Gegenständlichkeit, die ihm Licht und Schatten stören könnte. Ihm ist oft ein Schatten an der Wand oder unter dem Stuhle wichtiger als eine genaue Faltenbeobachtung, und da man die Entstehung seiner Zeichnungen noch gut ablesen kann, sieht man, wie er oft die wenigen Sekunden, die ihm noch zum Schluß zur Verfügung stehen, lieber darauf verwendet, einen Schatten, den er ungenügend durch Zickzacklinie andeutete, mit Tusche zu verstärken als ein Gesicht individuell auszubilden. Dürer hat sich selbst mit großem Aufwand in der Zeichnung nicht ein Bild des Bildes schaffen können, Rembrandt vermag es in zehn Minuten. Dürer ist darum als Zeichner ein Riesenkünstler, Rembrandt würde ihm wie ein Prestidigitateur erschienen sein. Und er ist der erste Moderne, da wir uns gewöhnt haben, in der Zeichnung weniger den andauernden Fleiß als das scharfe Auge zu bewundern. Es ist wunderbar, wie die Rembrandtsche Zeichenkunst uns Heutigen nahe kommt. Das Blatt mit dem Elefanten, das er seltenerweise selbst signirte, erscheint uns wie ein Paradigma der ganzen modernen Zeichenkunst. Es ist so zwingend in seinem Impressionismus, daß ein Steinlen nicht darüber hinaus könnte. Hier ist der nicht häufige Fall, daß Rembrandt während der Arbeit eine starke Freude hatte — vielleicht hat er das Blatt darum auch signirt. Es verlief die Skizze so glücklich in ihren verblüffend charakteristisch hingesetzten Linien, daß er

selbst überrascht gewesen sein muß. Seine Löwen, oder was er sonst von Tieren in Amsterdam zeichnete, halten keinen Vergleich aus mit diesem Kapitalstück, bei dem jede Hautfalte, jeder Schatten noch vibrirt von dem Druck der kreideführenden Finger und jede Richtung jeder Linie aus einer Bewegung heraus gesehen ist.

Wenn man alle Rembrandtschen Figuren und Laternenszenen und Engelserscheinungen und Tierstücke durchstudirt hat, nehme man zuletzt seine Landschaften. Auch hier, aber hier ganz besonders, ist er der erste Moderne. Der Wolfschluchtscharakter deutscher alter Naturskizzen ist verschwunden, die Mosaikanschauung unreifer Augen ist überwunden, Luft und Licht sind die Geister der Natur. Rembrandt zeichnet Wasserläufe mit dem Vieh am Ufer, Heuschuppen, Bauernhäuser auf ihren Stimmungseindruck. Er tut es bisweilen in seiner schnellsten Manier, wo man Schwierigkeiten hat, alles einzelne deutlich zu benennen, bisweilen auch mit etwas bestimmteren Angaben, stets jedoch auf scharfe Schatten und Lichter. Welcher Künstler von Wasserspiegelungen in zartester Andeutung ist Rembrandt! Sein Blick für das Flimmernde der Dinge verhindert ihn, je älter er wird, desto mehr, das Wesen von fernen Bäumen und Häusern in ihrer Konturabgrenzung zu sehen; er weiß, daß das Licht die Linien frißt und der Schatten sie verhüllt, und komponirt aus Hell und Dunkel die allgemeine Stimmung der Landschaft, die alles Vedutenhafte aufgibt, um einen Charakter darstellen zu können.

Von den gesamten übrigen Niederländern findet sich, so weit man es übersehen kann, keiner, der sich an Merkwürdigkeit der Zeichnungen und an Persönlichkeit der Auffassung Rembrandt an die Seite stellen könnte. Der interessanteste ist Ostade, der ein großes Talent besaß, mit wenigen Federstrichen eine seiner Bauernfiguren samt der ganzen Bauernstube aufzunotiren. Überall entwickelt sich die Zeichnung zu souveräner Freiheit, nicht am wenigsten in diesen dankbaren Rüpelgestalten, die eine Hauptquelle der volkstümlichen niederländischen Kunst

REMBRANDT



Feldsberg: Sammlung Fürst Liechtenstein

LIEGENDE FRAU

Feder- und Pinselzeichnung

waren. Wie sich ein scharf hingesetzter Silberstiftkopf Rogers oder Memlings zu einer Improvisation Rembrandts verhält, so die bestimmte Rüpelzeichnung eines Hieronymus Bosch — die Albertina besitzt ein ganzes Blatt mit seinen Krüppeln und Bettelmusikanten — zu den Charakterstudien Ostades. In eiligen Strichen gibt er das Bewegungsmotiv eines Bauern ganz entzückend wieder, ein paar Mauern, ein Dach, einen Tisch, einige Hunde streicht er fast wie Rembrandt so sicher hin, indem er das Zickzacklaufen der Feder benutzt, um die Schatten der Bäume zu markiren oder ein paar Kreuzungen, eine Fensterverglasung herzustellen, einige Radienfragmente, um den Bogen über einer Tür anzudeuten. Er übersieht kaum ein Detail, aber er wird nicht kleinlich und fühlt sich gern veranlaßt, auch einige eilige Wasserfarben der Zeichnung hinzuzufügen. Wie fast alle Niederländer geberdet er sich mit der Zeit ein wenig vornehmer und versucht sich eine gewisse Peinlichkeit anzueignen, indem er weniger aus impulsiver Beobachtung als aus dem Auftrag einer schönen Vorlage für Stecher zu arbeiten scheint. Er nähert sich da schon dem späteren Dusart, der ähnlich durchaquarellirte Bauernszenen in die Welt gesetzt hat. Eine solche Ostadesche Aquarellskizze hat einen richtigen Bildwert: so tuscht er ein Kegelspiel mit sämtlichem Zubehör, von ihm selbst aufs Jahr 1673 gezeichnet, wie überhaupt diese Niederländer ihre Skizzen mehr, als man sonst gewohnt ist, signirt haben. Der Dorfgeiger Konincks gibt eine aparte Vorstellung von der sicher gezeichneten Einzelfigur, wie sie im Kreise des Ostade flink und wirkungsvoll geschaffen wird. Der schöne Kopf einer Alten, den Gottfried Schalken, ein etwas späterer Niederländer, zeichnete, ist eines der vielen Beispiele, wie diese emsigen und vielgewandten Realisten der Wirklichkeit treu ins Auge gesehen haben. Sie sehen nicht nur schnell das Wesentliche, sondern sie verstehen es auch wirkungsvoll in ein Licht zu rücken, das zu dankbaren Schatten Veranlassung gibt. Alle die vielbewunderten Niederländer, Metsu, Mieris, Jan Steen,

Adrian van der Velde, Terborch, haben uns vorzügliche Studien dieser Art hinterlassen, die die Einzelfigur impressionistischer fassen, als es auf dem Ölbilde dann möglich war. Eine Tuschzeichnung von Jan Steen, zechende Menschen unter Lauben, wirkt Liebermannscher als seine mehr ausgeglichenen Bilder. Eine Versammlung von Waisen, wie sie Jan de Bray in Kreide zeichnet, ist in ihrem hellen und weißflüssigen Ton lustiger als irgend ein altes niederländisches Bild und wäre fast der modernen Pariser oder Münchener Hellmalerei an die Seite zu stellen, wenn nicht hier und da die Ängstlichkeit um den Vordergrund die alte Zeit verriete. Der ganze Apparat dieser lebensfrohen Kunst liegt in den Zeichnungen vor: spießbürgerlich ausgetuschte Blumensträuße, vollendete Tierköpfe, malerische Volkskneipen, Typen vom Lande und vor allem die Landschaften selbst, die hier noch intimer herauskommen als in der großen Kunst. Wenn die Feder verwendet wird, wie bei Vroom, bleibt noch eine gewisse Pedanterie, bei der Kreide wird die Wirkung weicher und momentaner, und Meister, wie Vlieger oder Wouvermann, die auf Bildern unbedeutend oder mindestens eintönig werden, erreichen hier treffliche Eindrücke. Eine Zeichnung Jan van Goyens ist eine geschickte und klare Schilderung einer einfachen Segelbootpartie, während Berchems Weidescene in der Art, wie sich die Tiere gegen den Himmel abheben, einen unleugbaren großen Zug hat. Ähnlich zeichnete Albert Cuyp, der auf seinen Bildern zuerst die reine Sonne herzuzaubern versuchte. Seine Pferde, die angekoppelt stehen, seine Heuwagen, die heimwärts fahren, haben eine Größe des Stils, die uns an Millet erinnert und die auf den Ölbildern dieser Zeit sich auch nur dann findet, wenn der Künstler — wie etwa Mommers — nicht davor zurückschreckt, die philiströse Auspinselung einer skizzenhaften Impression zu opfern.

Wenn man die Zeichnungen der großen Vlamen mit denen der Niederländer vergleicht, erkennt man einen durchgehenden Unterschied: der Vlame ist auch hier

romanischer, großzügiger, frappanter. Es gibt von Teniers selbst Bauerntanzzeichnungen, die diejenigen Ostades bedeutend an Einfachheit und Konturirtheit übertreffen, freilich nicht an Geistreichtum. Und ein Blatt von Jordaens mit leichten Aquarelltuschen erscheint energisch wie ein Italiener gegen niederländische hübsche Tuschbildchen. Auch der Bauern-Breughel hat Zeichnungen gemacht, die eine bedeutsamere Führung der Linie verraten, als sie auf seinen gewöhnlichen Blättern mit den Spottgeburten und Höllenfratzen zu beobachten ist. Rubens ist der Führer. Er hat eine eigene und gewaltige Manier, Figuren oder Köpfe auf getöntem Naturpapier mit ein bißchen Kreide hinzusetzen, bisweilen unter Beihilfe des Rötels oder des Deckweiß oder der präzisirenden Feder. Ob er ein scharfes Profil gibt, den Seidenglanz eines Kleides, die Muskulatur gestreckter Arme, immer bewundern wir die geradezu verblüffende Schulung seines Auges und die Sicherheit seiner Hand, die mit romanischem Stilgefühl den Effekt der Zeichnung zu entwickeln versteht. Es gibt für ihn nichts, das nicht unter seiner Kreide blühendes Leben gewönne, und wenn er ein Auge zeichnet, so sehen wir eine Seele. Er pflegt Köpfe als Typen hinzustellen, wenige Ringe deuten die Halskrause an, die Haare gehen wie Fransen herum, alle Präzision wird auf das Antlitz verwendet, das einen unverwechselbaren Charakter trägt. Rubens liebt seine Blätter, er hat die große Schule des Zeichnens, die mit der Registrirung der Hauptachse über den Nasenrücken und der drei Querachsen durch Augen, Oberlippe und Mundwinkel beginnt — man kann Spuren davon noch auf dem Porträt des Marquis de la Ganesse sehen — und dann auf diesem Gerüst mit Kreideschatten und Rötellichtern das Leben spielen läßt. Er liebt seine Blätter als Zeichen einer wohlgewandten Kunst, die er mit weltmännischer Virtuosität hinlegt. Van Dyck steht ihm zur Seite, der ähnlich auch dem Kniestück seine Aufmerksamkeit zuwendet. Und so entwickelt sich das schöne vlämische Porträtbild, das in seiner proportionalen

Mischung von Formschönheit und Charakterschärfe, von Stilgefühl und Lebensblick wie ein französisches Meisterstück anmutet. Vaillants vollendete Pastelle sind die letzte Stufe dieses vlämischen Porträts. Die Persönlichkeit des Zeichners war hier untergetaucht in den Reichtum der Kunst — das andere Ende des großen Rembrandt.



PETER PAUL RUBENS



Wien: Albertina

SEIN SOHN NIKLAS

Kreide und Rötel

INHALT:

Berlin nun eine neue Sammlung illustrierter Monographien „Die Literatur“ folgen. Gelang es ihm schon für die früheren Monographienserien in Richard Muther und Richard Strauss anerkannte Oberleiter zu gewinnen, so hat er diesmal einen besonders glücklichen Griff getan, indem er eine Autorität von europäischem Ruf, den genialen dänischen Essayisten Georg Brandes mit der Herausgabe der neuen Bändchen betraute. Dass jede Mittelmässigkeit ferngehalten wird von einer Sammlung, die von einem Mann wie Brandes geleitet wird, liegt auf der Hand. Man wird darum schon um des Herausgebers Namen willen in jedem der schmucken Bändchen eine literarisch wertvolle Gabe erblicken dürfen. Dem ersten Band hat Georg Brandes eine kurze, gehaltvolle Einleitung vorausgeschickt, die in grossen lapidaren Zügen das Programm der „Literatur“ entwickelt.

„Das Unpersönliche sollte von dieser Sammlung verbannt sein. Bei aller Gründlichkeit gestattet die moderne Form des Essays der persönlichen Freiheit in der Behandlung des Stoffes viel Spielraum. Wer eine ganze Literaturgeschichte schreibt, kann sich nicht gleichmässig für alle darin vorkommenden Erscheinungen interessieren. Vieles muss darin stehen, weil es dahin gehört, wird aber nicht aus Lust, sondern aus Notwendigkeit dargestellt und beurteilt. Während der Verfasser sich con amore auf die Partien konzentriert, die, seinem Wesen entsprechend, seine Teilnahme in Anspruch nehmen, . . . nimmt er anderes als unvermeidliches Gefüllsel mit, um nicht der Unwissenschaftlichkeit oder der Unvollständigkeit geziehen zu werden. In dem Essay gibt es kein Gefüllsel. Der Autor geht hier keine Vernunftsehe mit seinem Thema ein.

Das sind ein paar Sätze aus dem Programm, das doch zugleich auch kein Programm ist. Denn das will Brandes: unbedingte Persönlichkeit. Und ich sehe darin den besonderen Wert der neuen Sammlung. Nur das nachzusagen, was in hundert Literaturgeschichten und alten Scharteken zu lesen ist, ist keine Kunst. Aber eine dichterische, schöpferische Persönlichkeit, ein literarisches Problem so in sich aufzunehmen, durchzudenken, durchzuleben, so mit seinem eigenen Geist und Herz zu durchtränken, dass es schliesslich ein eigenes Geschöpf, eine eigene Tat wird, das ist die Kunst. Der rezeptive Kritiker, der immer etwas Negatives in der Literatur bedeutet, soll produzierender Schöpfer werden. „Positive Kritik“ ist das Schlagwort, das man über die neue Sammlung als Motto schreiben könnte. Gelingt es Georg Brandes, die genügende Schar tüchtiger, ausgereifter Persönlichkeiten in seinen Mitarbeitern zu gewinnen und fügen sie sich bei aller Individualität in das Programm, das eben wieder Individualität, Individualität der Gesamtheit, bedeutet, so wird sich jeder Freund der Literatur über die neue Sammlung herzlich freuen dürfen.

»Berliner Tageblatt« vom 5. August 1904:

„Literatur“. Über diesen Titel, der eine Perspektive nach dem Wolkenkuckucksheim weltfremder Caféhausliteratur zu eröffnen scheint, könnte man rechten. Aber der Herausgeber Georg Brandes beugt in seinem feinen Vorwort dieser Auslegung vor und verspricht, dass „das Unpersönliche von dieser Sammlung verbannt sein“ soll. Die Durchsetzung des Textes mit Illustrationen, ihre glückliche Auswahl, die vollkommene Art der Reproduktion, überhaupt das Zusammenweben von Inhalt und Schmuck, das alles erzeugt einen überaus sympathischen und im besten Sinne vornehmen Eindruck.

Dr. Wilhelm von Scholz in »Der Tag« vom 3. August 1904:

Georg Brandes beginnt unter dem Titel „Die Literatur" eine Reihe literarischer Essays von verschiedenen Verfassern (im Verlage Bard, Marquardt & Co., Berlin) herauszugeben, die der „Kunst" und der „Musik" des gleichen Verlages entspricht. Der erste, mit ganz entzückenden Wiedergaben antiker Plastiken und heroischer Landschaften geschmückte Band bringt „Unterhaltungen über literarische Gegenstände" von Hugo von Hofmannsthal.

»Hamburger Fremdenblatt« vom 6. August 1904:

In gleichem Stil und in gleicher Ausstattung wie die bekannten Bändchen, welche unter dem Namen „Die Kunst" erscheinen, gibt die Verlagshandlung Bard, Marquardt & Co, Berlin W. 57, nun auch eine Bibliothek „Die Literatur" heraus. In Georg Brandes, dem berühmten dänischen Schriftsteller, der mit gleicher Kenntnis die heimische wie die deutsche Literatur beherrscht, hat die Verlagshandlung einen Herausgeber gewonnen, dessen Name dafür bürgt, dass wir es durchweg mit ernsten und beachtenswerten Arbeiten zu tun haben. Es handelt sich auch hier um Einzeldarstellungen, welche die „grossen schöpferischen Persönlichkeiten" behandelt, aus deren Leistungen sich der organische Bau unserer Kultur zusammensetzt und weiter ausbildet. Ohne Zweifel wird „Die Literatur" dieselbe freundliche Aufnahme finden wie „Die Kunst", welche sich so schnell in die Gunst des wirklich gebildeten und nachdenklichen Publikums eingebürgert hat.

»Neue Hamburger Zeitung« vom 13. August 1904:

Die neue Sammlung von Essays will im Zusammenhang und in innerer Anlehnung an die in demselben Verlage erscheinenden Sammlungen „Die Kunst" (Richard Muther) und „Die Musik" (Richard Strauss) „ein Gesamtbild der Kulturbestrebungen und Anschauungen unserer Zeit in Einzeldarstellungen entwickeln", und neben der Charakteristik der Persönlichkeiten auch die für unsere Kultur wesentlichen ästhetischen Zeitfragen auf dem Gebiet der „Literatur" und des „Theaters", berücksichtigen. Dafür, dass wir nicht bloss ein „Programm" zu sehen bekommen, bürgt der Name Georg Brandes; und die beiden ersten Bände sind ganz dazu angetan, dem neuen Unternehmen starke Sympathien zu sichern.

»Berliner Morgen-Post« vom 16. Juli 1904:

Der Verlag hat mit seiner hübschen Sammlung „Die Kunst" so viel Glück gehabt, dass er ihr jetzt eine neue unter dem Sammeltitel: „Die Literatur" folgen lässt. Das Wesen dieser Sammlung ist nicht etwa die Einzelbiographie, sondern der E s s a y überhaupt. Unsere Zeit hat Geschmack bekommen an kurzen, knappen, interessant geschriebenen Aufsätzen. Bard hat den guten Gedanken gehabt, zu der geschmackvollen Ausstattung auch noch interessanten Bildschmuck, Vignetten, Reproduktionen alter Kupfer und Zeichnungen hinzuzufügen. Das erhöht noch mehr den abgeschlossenen Charakter der Bändchen.

Einige Urteile der Presse über

DIE MUSIK

Herausgegeben von

RICHARD STRAUSS

Nationalzeitung, Berlin, vom 18. März 1904:

. . . Jeder Band enthält eine Anzahl wertvoller Kunstbeilagen: die bisher herausgegebenen Bände weisen eine bemerkenswerte schöne Ausstattung auf. Göllerichs „Beethoven" versucht mit Glück, den riesigen Stoff in knappen Formen zu erschöpfen. So weit eine räumliche Beschränkung bei der Behandlung des Themas zulässig und durchführbar ist, hat der Verfasser in der Tat in seinem Büchlein Anerkennenswertes geleistet. Das Bild des großen Tonmeisters ersteht in der Behandlung des Vorwurfes anschaulich und plastisch vor uns. Wir können einen Einblick tun in den Lebensgang des Meisters und gewinnen eine klare Übersicht über das unvergänglich Große und Erhabene, das Beethoven geschaffen. Oskar Bies „Intime Musik" ist ein reizvolles, anregendes Buch. Es führt den Leser in das Heiligtum des Kunstgenusses ein, das sich fern von dem Lärm der Konzertsäle dem feiner empfindenden Musikfreunde erschließt. Der Verfasser beschränkt sich nicht auf die Gleise, die ihm sein Thema vorzuschreiben schien. Was er an allgemeinen Anschauungen über Musik und künstlerische Wirkung sagt, ist überaus fesselnd und belehrend, hauptsächlich dazu geeignet, zum Nachdenken über das Wesen der musikalischen Kunstübung anzuregen. Das „Wagner-Brevier" Hans von Wolzogens bringt eine interessante Einleitung, die von Wagner und seinem Kunstwerke eine fesselnde Darstellung entwirft. Den Inhalt des Breviers selbst bilden Auszüge aus den Gesammelten Schriften und Dichtungen des Meisters. Diese Zusammenstellung von Aussprüchen und Anschauungen Wagners wird den Verehrern des großen Tonsetzers gewiß willkommen sein. Bruneaus „Geschichte der französischen Musik" ist von Max Graf in das Deutsche übertragen worden. Gern folgen wir den Ausführungen des Verfassers, wenn er uns die Entstehungsgeschichte der französischen Musik schildert, willig lauschen wir dem eigenartigen Empfindungsausdruck, durch den er die Blüten der französischen musikalischen Kunst als Hervorbringungen kennzeichnet, die ihren Nährboden im Volke selbst gefunden haben.

Deutsches Volksblatt, Wien, vom 9. März 1904:

. . . Tief ergriffen legt man diese Beethoven-Biographie zur Seite, die so ganz anders auf uns einwirkt wie die landläufigen Lebensbeschreibungen „berühmter Männer", denn eine Künstlerhand hat darin ein ergreifendes Bild von dem einsamen Musiktitanen geschaffen, dessen Werke, wie Wagner sagt, die ganze moderne Zivilisation auslöschen, wie das Tageslicht den Lampenschein.

Der Bund, Bern, vom 25. März 1904:

Die vier Bändchen gehören schon äußerlich zum Hübschesten, was man sehen kann.

Deutsche Buch- und Kunstdruckerei G. m. b. H., Zossen

BARD, MARQUARDT & C°
G.M.B.H.
VERLAG · BERLIN